cahiers du CINEMA

S.M. Eisenstein
Cinéma / idéologie / critique
Alfred Hitchcock
Luc Moullet



6 francs numéro 216 octobre 1969

pour l'homme de qualité



« ... Si l'assignation de la place faite à un sujet par une formation sociale donnée résulte des mécanismes de la loi inconsciente, ce n'est pas la « prise de conscience » des règles pré-conscientes qui pourra le « libérer » de son « aliénation sociale ». La décentration obtenue sur le sujet auquel on « fait prendre conscience de sa situation » (cf. toutes les idéologies de la « conscience de classe ») ne concerne que le pré-conscient social qui restait jusque-là « non vu », et le mécanisme de la Loi, par lequel le sujet se « voit » assigner sa place et est frappé d'aveuglement sur le processus d'assignation, n'est le plus souvent aucunement mis en cause. » — Thomas Herbert.

cahiers du CINEMA

No 216 — OCTOBRE 1969



Marco [illegible]eri : « Il seme dell' uomo ».



Gian-Vittorio [illegible] : « Fuoco ! »

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79. Rédaction : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - Tél. : 359-01-79

A VOIR ABSOLUMENT (SI POSSIBLE)

1) Le carré noir marque les films programmés à Paris ; 2) L'étoile indique ceux interdits par la censure ; 3) L 1 signale les premiers longs métrages ; 4) Quand plusieurs films d'un même cinéaste figurent à ce tableau, nous les énumérons par ordre chronologique, mais isolons parfois le plus récent ; 5) En bout de ligne figure la référence au(x) numéros(s) de la revue

ALGERIE	**La Voie** (Mohamed Slim Riad, 69, L 1) : 213.
ALLEMAGNE	**Scènes de chasse en Bavière** (Peter Fleischmann, 69) : 213.
ANGLETERRE	**British Sounds** (Jean-Henri Roger / Jean-Luc Godard, 69). **Gates to Paradise** (Andrzej Wajda, 67). ■ **Les Vierges de Satan** (Terence Fisher, 67) : 216.
ARGENTINE	■ **La Hora de los hornos** (Fernando Ezequiel Solanas, 68, L 1) : 210, 213.
BRESIL	**Antonio-das-Mortes** (Glauber Rocha, 69) : 213, 214, 215.
CANADA	**Mon amie Pierrette** (Jean Pierre Lefebvre, 67/69). **Patricia et Jean-Baptiste** (66), **Jusqu'au cœur** (68) (Jean Pierre Lefebvre) : 190, 200. **Les Voitures d'eau** (Pierre Perrault, 69) : 212. **Warrendale** (Allan King, 67) : 191.
COTE D'IVOIRE	■ **Concerto pour un exil** (Désiré Ecaré, 67, L 1) : 202, 203.
DANEMARK	**Il était une fois une guerre** (Palle Kjaerulff-Schmidt, 67).
ESPAGNE	**Peppermint frappé** (Carlos Saura, 67).
FINLANDE	**Journal d'un ouvrier** (67), **Le Temps des roses** (68) (Risto Jarva) : 200, 213. **La Veuve verte** (Jaakko Pakkasvirta, 67, L 1) : 202.
FRANCE	**Acéphale** (Patrick Deval, 68, L 1) : 213. **L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung** (Marcel Hanoun, 67) : 195, 203. **La Carrière de Suzanne** (Eric Rohmer, 63) : 165, 172. **Le Cinématographe** (Michel Baulez, 69, L 1) : 213, 215. **Le Dernier Homme** (Charles L. Bitsch, 69, L 1) : 207, 213. **Détruire dit-elle** (Marguerite Duras, 69). **Le Gai Savoir, Un film comme les autres** (Jean-Luc Godard, 68) : 200. **Jaguar** (Jean Rouch, 54/68) : 195. **Le Lit de la Vierge** (Philippe Garrel, 69). **Marie pour mémoire** (67), **Le Révélateur, La Concentration** (68) (Philippe Garrel) : 202, 204. **Petit à petit** (Jean Rouch, 69) : 200. **Tu imagines Robinson** (Jean-Daniel Pollet, 68) : 204. ■ **Une femme douce** (Robert Bresson, 69) : 216. **Une histoire immortelle** (Orson Welles, 67). **Un film** (Silvina Boissonas, 69, L 1) : 215. **Wheel of Ashes** (Peter Emanuel Goldman, 68/9) : 213.
GRECE	**Kierion** (Demosthene Theos, 67, L 1) : 206 (interdit en Grèce).
HONGRIE	**Ah ça ira !** (Vents brillants) (Jancso Miklos, 69) : 210. ■ **La Dame de Constantinople** (Elek Judit, 68) : 210, 213. **Où finit la vie** (Elek Judit, 67, L 1) : 202, 213.
INDE	**Les Aventures de Goopy et Bagha** (Satyajit Ray, 69) : 215. **Jalsaghar** (Music Room) (58), **La Déesse** (60) (Satyajit Ray) : 208.
ITALIE	**Capricci** (69) (Carmelo Bene) : 213. **La commare secca** (62, L1), **Partner** (68) (Bernardo Bertolucci) : 164, 206. ■ **Fuoco !** (Gian Vittorio Baldi, 68) : 206. ■ **Il était une fois dans l'Ouest** (Sergio Leone, 69) : 216. **Pagine chiuse** (Gianni da Campo, 69, L1) : 213. **Sovversivi** (Paolo et Vittorio Taviani, 67) : 195. **Tropici** (Gianni Amico, 67, L 1) : 202, 203. **Uccellacci e uccellini** (Pier Paolo Pasolini, 67) : 179, 195.
IRAN	**La Brique et le miroir** (Ebrahim Golestan, 65) : 166/167.
IRLANDE	■ **Rocky Road to Dublin** (Peter Lennon, 67, L 1) : 202.
JAPON	**Les Bas-fonds** (57), **Tsubaki Sanjuro** (62), **Barberousse** (65) (Kurosawa Akira) : 182. **Elle et lui** (64), **Bwana Toshi** (65), **La Mariée des Andes** (66) (Hani Susumu) : 158, 175, 183. **Eros + massacre** (Yoshida Yoshishige, 69).

	La Femme-insecte (Imamura Shohei, 63) : 158. **Géants et poupées** (58), **La Bête aveugle** (69) (Masumura Yasuzo). **Journal du voleur de Shinjuku** (68), **Petit garçon** (69) (Oshima Nagisa) : 213, 215. ■ **La Pendaison** (Oshima Nagisa, 68) : 213. **Premier amour version infernale** (Hani Susumu, 67).
LUXEMBOURG	■ **More** (Barbet Schroeder, 69, L 1) : 213.
NIGER	■ **Cabascabo** (Oumarou Ganda, 68, L 1) : 206, 213.
POLOGNE	**Rysopis** (Signes particuliers néant) (Jerzy Skolimowski, 64, L1) : 169, 177, 178.
PORTUGAL	**Mudar de vida** (Paulo Rocha, 66) : 183.
RUSSIE	**Le Cœur d'une mère** (première partie) (Mark Donskoï, 66). **Noces d'automne** (Boris Yachine, 68, L 1) : 209.
SUEDE	**La Chasse** (Ingve Gamlin, 66, L 1). **Livet är stenkul** (Vivre à la folie) (Jan Halldoff, 67) : 195. **Riten** (Ingmar Bergman, 68) : 213, 215.
SUISSE	**Charles mort ou vif** (Alain Tanner, 69) : 213. **Haschisch** (67), **La Pomme** (69) (Michel Soutter) : 202, 207. **Quatre d'entre elles** (Y. Yersin, C. Champion, F. Reusser et J. Sandoz, 68, L 1) : 202.
U.S.A.	**Brandy in the Wilderness** (Stanton Kaye, 69, L 1). **Chelsea Girls** (66), **Bike Boy, Nude Restaurant** (67) (Andy Warhol) : 194, 205. **David Holzman's Diary** (67, L 1), **My Girlfriend's Wedding** (68) (Jim McBride) : 202,213. ★ **Echoes of Silence** (Peter Emanuel Goldman, 66, L 1) : 188. **Faces** (John Cassavetes, 68) : 205. **Image, Flesh and Voice** (Ed Emshwiller, 69). **In the Country** (Robert Kramer, 66, L 1) : 192, 205. **Lions Love** (Agnès Varda, 69) : 214. **Portrait of Jason** (Shirley Clarke, 67) : 205. ★ **Revolution** (Jack O'Connell, 67) : 202. **The Stripper** (Franklin Schaffner, 63, L 1). **Troublemakers** (Norman Fruchter et Robert Machover, 67, L 1). **Why Man Creates** (Saul Bass, 68).
YOUGOSLAVIE	**L'Histoire qui n'existe plus** (66, L 1), **Sur des ailes en papier** (67) (Matjaz Klopcic) : 202. ■ **Quand je serai mort et livide** (Zivojin Pavlovic, 68) : 213. **Une vie accidentelle** (Ante Peterlic, 68, L 1).

LES « CAHIERS » PUBLIERONT

Marco Ferreri : entretiens

Jean Rouch (numéro spécial)

Jean-Pierre Oudart : La Couleur

Jean-Louis Comolli : Le détour par le direct (3)

Jean Narboni : Fonction critique

Sylvie Pierre : Sergio Leone, retournement d'un mythe

Cinéma / politique

Russie années 20 (numéro spécial)

spécial 20% de remise

Nous sommes heureux de vous offrir une remise de 20 % pour tous les abonnements, réabonnements ou réabonnements anticipés pour une année. Il vous suffit de découper le bulletin ci-dessous. Votre économie sera de 23 francs pour un abonnement normal d'un an (France et Union Française) et de 26 francs si vous habitez l'étranger. Si vous êtes étudiant ou membre d'un Ciné-Club, vous économiserez 29 francs.

BULLETIN D'ABONNEMENT

NOM : .... **Prénom** : ....

FONCTIONS : ....

ADRESSE : .... **Département** : ....

désire profiter de votre offre et vous fait parvenir la somme de :

FRANCE - UNION FRANÇAISE : 53 F ETRANGER : 60 F.

ETUDIANTS - CINE-CLUBS : FRANCE : 47 F ETRANGER : 53 F

(Cachet faculté ou Ciné-Club ou photocopie carte Etudiant ou Ciné-Club)

LIBRAIRES : FRANCE : 47 F ETRANGER : 53 F

☐ Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre s.v.p. la dernière bande)

☐ Je ne suis pas encore abonné et cet abonnement débutera avec le N° ....

☐ Mandat lettre joint

☐ Chèque postal joint

☐ Chèque bancaire joint

☐ Versement ce jour au CCP 7890-76 Paris

PETIT JOURNAL DU CINEMA

Rencontre avec Henning Carlsen

Question Avec « Nous sommes tous des démons » (« Klabavtermanden »), vous retournez au style de « La Faim ».

Henning Carlsen En un sens, oui. « Nous sommes tous des démons » se passe à bord d'un bateau qui est semblable à celui où s'embarquait le personnage principal de « La Faim ». Et en même temps, c'est un film d'un type tout à fait différent. « La Faim » était un film introverti, celui-ci est le contraire, mais, paradoxalement, il est plus bouclé sur lui-même. Cela tient de ce que j'étais fasciné par le milieu même du film : un milieu très étrange et qu'on a encore très peu eu l'occasion de montrer, celui des grands bateaux à voiles. Ce n'est pas une ambiance romantique. La vie à bord de ces bateaux-là, qui traversaient l'Atlantique de l'Islande jusqu'à la Méditerranée, était dure à un point qu'on imagine mal aujourd'hui : ceux qui vivaient à bord buvaient de l'eau croupie et mangeaient du pain salé. C'était vraiment l'époque d'avant les Syndicats...

Question Combien de temps avez-vous vous-même navigué ?

Carlsen Pendant un temps qui correspond à trois fois la traversée de l'Atlantique. Nous avons eu un climat de travail extraordinaire pour un film. Nous étions trente-cinq personnes isolées du monde extérieur. Nous vivions d'une part dans les petits hôtels de différentes villes de province danoise, d'autre part nous avons passé des nuits en pleine mer. J'ai évité complètement le tournage en studio : nous avons simplement bâti les deux décors essentiels dans les cales du bateau.
Celui de la chambre du capitaine et le carré où vivent les matelots. Le reste est du décor naturel. Nous pouvions déplacer les deux décors construits : c'est-à-dire que si le temps était mauvais, nous avions toujours la possibilité d'aller y tourner. Dans tous les plans, on entend le clapotis de l'eau et quelquefois, quand nous étions dans un port, on entendait le choc du bateau contre le quai, ce qui a beaucoup contribué à rendre le côté sonore du monde maritime.



« Nous sommes tous des démons ».

Question Peut-on définir l'action du film comme une action en « triangle » à la Strindberg ?

Carlsen Oui, « Nous sommes tous des démons » est d'abord un drame à trois personnages. Le film veut dire aussi qu'on ne peut pas dominer un autre être humain. C'est un drame de famille : d'abord on a le capitaine, ensuite la fille qu'il a obligée de vivre dans le bateau, enfin le troisième élément : l'ensemble des matelots, qui sont embarqués pour huit ans, liés très fort les uns aux autres, et liés aussi à cause de la femme. La catastrophe éclate le jour où l'un des matelots, non seulement tue le capitaine, mais aussi couche avec la femme, la maitresse du capitaine, qui a été pour les matelots la Mère divine. Alors le bateau coule et disparait.

Question Le film semble avoir aussi des rapports avec « Les Chattes », votre premier film ?

Carlsen Il y a, c'est vrai, de grandes ressemblances entre ces deux films Dans « Les Chattes », il y avait des femmes et un seul homme, ici, ce sont des hommes et une seule femme. C'est dans de telles situations qu'éclate la cruauté.

Question Croyez-vous que l'homme soit fait pour vivre seul ?

Carlsen Je ne crois pas beaucoup à cette « philosophie du groupe » qui est très à la mode au Danemark : des grandes familles à communauté sexuelle, etc. Je serais désespéré si je n'avais pas la chance d'être seul. Dans un groupe arrive toujours le moment où chacun se nourrit de l'autre et l'épuise peu à peu : la dépendance mutuelle devient une sorte de négativité et de solidarité perverse. On veut échapper et on croit, comme le navigateur dans le film, qu'on peut marcher sur l'eau ou quelque chose comme cela. La communauté est bien sûr quelque chose de très bien dans beaucoup de cas, mais trop de gens n'y entrent que par peur de la solitude. Nous cherchons tous notre identité et souvent nous ne pouvons la voir confirmée que dans un groupe. Tous mes films traitent de cette recherche de l'identité : qui suis-je ?

Question Nous parlions des « Chattes ». Est-ce que vous êtes de ces metteurs en scène comme Dreyer, Bergman, Mizoguchi, qui sont particulièrement fascinés par les problèmes de la femme ? Il me parait que vous êtes le seul metteur en scène danois qui sache décrire des femmes. Est-ce lié à cette recherche de l'identité : un homme ne peut-il être affirmé que par une femme ?

Carlsen Il m'est difficile de répondre directement, mais il



« Nous sommes tous des démons » :

est pour moi impensable de faire un film qui ne traite que de problèmes d'hommes, sauf si le problème surgit à cause de la non-présence d'une femme. La femme joue un rôle dominant dans tous mes films. Le point culminant de « La Faim » était justement la rencontre avec Ylajali. J'ai aussi toujours eu des conditions de travail meilleures avec les actrices de mes films. Prenons par exemple Harriet Andersson : on m'avait dit qu'elle était très difficile, mais ce fut presque un rêve que de travailler avec elle.

Question Comment définiriez-vous l'Art Nordique, et surtout son cinéma ?

Carlsen Un ton, une atmosphère. Je crois que les films scandinaves célèbres pour leur audace sexuelle sont au fond l'expression d'une timidité qui n'a pas son équivalent dans le monde. Ce qui caractérise les pays Nordiques, c'est qu'il n'y a pas de femmes qui pleurent aux enterrements.

Question Cette timidité, est-ce qu'elle vous semble liée avec quelque sentiment de culpabilité héréditaire ?

Carlsen Oui. Une culpabilité qui, parmi d'autres choses, vient du fait que les pays Scandinaves n'ont jamais été vraiment impliqués dans de grandes catastrophes. A travers toute l'histoire mondiale, la Scandinavie a toujours été un endroit privilégié. Mais pour en revenir à la timidité : c'est un trait qui caractérise tous les Scandinaves. Nous ne parlons pas aussi haut que les Allemands, et nous ne savons pas nous exprimer aussi explosivement que les Français. Les Américains qui viennent au Danemark donner des cours à l'Université sont choqués par le fait que les étudiants danois, qui sont bien sûr pas moins intelligents que les autres, n'osent presque pas ouvrir la bouche. Les Danois ne savent pas se mettre en valeur. Ils sont là, assis avec leur immense timidité, et soudain, ils la traversent comme dans une orgie, et ils se jettent dans la folie. Cette timidité est un bien et un mal en même temps : sur le plan sexuel, elle crée souvent un sensualisme très fort. Peut-être que c'est cette timidité qui fait que les Danois ont Truffaut comme metteur en scène favori. Il y a une autre chose très importante si on veut vraiment comprendre la Scandinavie : nous n'avons **pas de grandes villes.** Ni Copenhague, ni Stockholm ne sont de grandes villes. Même si la Scandinavie est hautement industrialisée, nous avons toujours nos racines dans une tradition paysanne et rêveuse. Je crois que s'il y avait une production de cinéma en Irlande, elle ressemblerait beaucoup aux traditions scandinaves. Si seulement les Irlandais savaient briser ce catholicisme contraignant... L'Irlande : c'est la Scandinavie avant la révolution technologique.

Question Est-ce que vous aimeriez tourner des films dans d'autres pays que scandinaves : aux Etats-Unis par exemple ?

Carlsen Comme metteur en scène, je me sens très Nordique, et Danois à un point tel que je me sens absolument lié au Danemark. Je ne pourrais jamais faire un film comme « Il était une fois une guerre », ou « Balladen om Carl-Henning », qui ont leur force dans la peinture intimiste, le portrait. Si je n'ai pas envie de tourner, du moins pour le moment, en Amérique, c'est pour plusieurs raisons. La plus importante est que je n'ai pas la force de manier cet énorme appareil. Mon ami Richard Lester m'a raconté qu'il était obligé d'avoir 80 personnes chaque jour au déjeuner avec lui pendant qu'il tournait « Petulia » à San Francisco. Par exemple, il était obligé d'avoir tout le temps deux « greensmen » dans la production, et il ne savait pas ce que c'était qu'un « greensm n » avant que quelqu'un ne lui dise que c'était un homme chargé de couper l'herbe et les arbres si cela gênait le plan.

Question Quelle est votre opinion sur la question d'un « art engagé » ?

Carlsen Je trouve injuste de demander que l'art corresponde à un programme. Chaque artiste n'est obligé de traiter que les problèmes qui lui tiennent à cœur. Si son art devient authentique, il fait aussi ce que demandent ceux qui veulent de l'art engagé. Si on veut, « Nous sommes tous des démons » est aussi un film politique, ou plutôt un film social, comme l'étaient « La Faim » et « Les Chattes ». Il faut commencer avec l'art et ensuite la politique arrive, au lieu de commencer par la politique et de finir par le vide Dreyer n'était pas, directement, politiquement engagé, quand il faisait « Jour de colère », et c'est pourtant l'un des films les plus antireligieux qui soient, et politiquement engagé.

Question En tant que directeur du cinéma « Dagmar », Dreyer avait programmé « La Faim », et « Des gens se rencontrent », les seuls films danois qu'il ait jamais voulu montrer. Maintenant, vous êtes son successeur à la direction de ce cinéma...

Carlsen Oui, nous avons ce drôle de système au Danemark, qu'on donne les cinémas, souvent, aux artistes « méritants ». C'est pour moi quelque chose de merveilleux que de succéder à Dreyer, mais ce système est aussi un peu idiot. J'espère pouvoir jouer un rôle positif pour le cinéma. J'ai une longue série de nouveaux films français, italiens, tchèques, que j'aimerais programmer l'an prochain. Dreyer programmait presque seulement des films américains, moi je veux faire une politique plutôt européenne. « Dagmar » est devenu un cinéma d'exclusivité pour les meilleurs nouveaux films danois qui ont vu le jour pendant le printemps 69. Par exemple, « Des baisers à tous les vents » de Ole Ross, qui a été descendu par presque toute la critique danoise, et « Balladen om Carl-Henning » qui a été un succès populaire extraordinaire.

Question Dreyer se considérait toujours comme un documentariste. Vous sentez-vous une familiarité avec lui sur ce point ?

Carlsen Absolument. J'ai fait 38 documentaires avant de commencer à faire des longs métrages. « Nous sommes toutes des démons » est — comme « La Faim » et « Les Chattes » — impensable sans l'inspiration documentariste. Au début, je n'avais pas envie de faire des longs métrages. Maintenant le documentarisme dans le sens classique est devenu inutile — c'est la TV qui nous fournit les reportages de « cinéma vérité » — mais je continue quand même à faire des documentaires. Entre « Des gens se rencontrent » et « Nous sommes tous des démons », j'ai fait un court métrage, « Où est le pouvoir ? Quelqu'un l'a pris ». C'est un film qui a été inspiré par une phrase du politicien radical danois Horup : il faut toujours contester les gens qui ont le pouvoir.

Question Aujourd'hui, vous êtes vous-même considéré comme un cinéaste « au pouvoir » par les jeunes gens de l'underground danois.

Carlsen Oui, peut-être. Je suis maintenant directeur du cinéma Dagmar, j'étais membre du CNC danois, je fais partie du conseil de l'école de cinéma de Copenhague ; mais j'ai quitté le CNC : un artiste ne doit pas faire autre chose que l'art. Je suis contre les gens qui ne vous attaquent que parce qu'ils veulent eux-mêmes venir « au pouvoir ». Cette forme de contestation-là n'a aucun intérêt. Mais la meilleure partie de la jeunesse révolutionnaire a ma grande sympathie. Et quelquefois je suis désolé d'être né vingt ans avant les jeunes. A mon âge on est obligé de vivre avec l'idée que la vie n'est pas faite seulement de solutions faciles.



« Nous sommes tous des démons » :

Question On a reproché à Pasolini d'être un « collaborateur » parce qu'il faisait des films avec l'argent du capitalisme. Comprenez-vous une telle accusation ?

Carlsen Non, non, non. C'est un non-sens. Il vaut tout de même mieux faire un film avec l'argent des capitalistes que de faire des canons. Le capital n'est pas méchant en soi. La question est de l'**utiliser** d'une **façon utile**. Mais j'ai beaucoup de sympathie pour les cinéastes qui essayent de faire des films en dehors des financements traditionnels. C'est toujours terrible de demander le **droit** de faire un film. Un romancier achète seulement du papier et une machine à écrire, et voilà, il peut commencer son travail. Mais nous... L'idéal devrait être de se mettre dans une position où ce sont les producteurs qui **vous demandent** de faire un film. C'est dans une telle position que Bergman se trouve.

Question Que pensez-vous de l'esthétique de l'underground ?

Carlsen L'underground — au Danemark cela s'appelle l'ABCINEMA — est nécessaire pour que les choses bougent, avancent. Mais je ne vois pas de quel droit on peut dire que maintenant il n'y a plus que les films en 8 millimètres qui sont valables. Un des dangers de l'underground, au moins l'underground danois, est de dégénérer dans une espèce d'analphabétisme romantique. Qu'on refuse toutes les règles, qu'on refuse tout, et qu'on finisse dans le tohu-bohu, sans contact avec le public. On ne doit jamais oublier que le cinéma est, aussi aujourd'hui, un art de masse, un art démocratique. Ce qui ne veut pas dire qu'on ait à faire des concessions au goût du public. Je suis aujourd'hui le cinéaste danois qui perd le plus d'argent. (Propos recueillis au magnétophone par Henrik Stangerup. Avec l'aimable autorisation de « Kosmorama ».)

Rencontre avec Satyajit Ray

Cahiers La première question qu'on se pose en voyant « Goopy Gyne, Bagha Byne », votre dernier film, est de savoir s'il se situe dans une tradition précise, dans un « genre », du cinéma indien, ou si au contraire il exploite seulement un fonds de légendes populaires, une tradition plutôt orale...

Satyajit Ray Oui il y a un côté traditionnel, dans l'utilisation des chansons notamment, et dans le scénario ; mais il n'y a jamais vraiment eu de film comme celui-là en Inde, et si j'ai eu envie de le faire, c'était précisément pour faire une sorte de conte de fées — et pour résoudre les problèmes esthétiques que cela pose. Et, surtout, parce que je m'intéresse de plus en plus à la musique : j'ai donc voulu m'essayer à écrire des paroles, à composer des chansons pour la première fois, et aussi réaliser des numéros dansés abstraits, différents des danses conventionnelles, et enfin, voir quels niveaux différents on peut aborder au cours d'un même film, sans faire appel à des formules toutes faites.

Cahiers Ce film est très surprenant, extrêmement différent de tout ce que nous connaissons de vous en France...

Ray Sans doute. Mais vous savez, ce film est extrêmement personnel, absolument tout ce qu'il y a dans le film vient de moi ; même les décors ont été dessinés par moi, bien que j'aie eu un excellent « art director » qui a tout exécuté. J'ai tout dessiné dans les moindres détails jusqu'au décor sur les murs de la pièce où a lieu le concours de musique, même le jeu de fléchettes dans le palais du roi de Halla, et l'espèce de couronne en peau de bête, c'est moi-même qui l'ai faite, chez moi, avec des matériaux très simples. J'ai vraiment tout fait, y compris prêter ma voix au roi des Génies ; ce film me tenait beaucoup à cœur ; j'y pensais depuis un an déjà, et je savais qu'il serait difficile d'en faire un second comme celui-là, parce que cela coûte cher, et qu'on ne trouve pas si facilement une histoire qui vous permette d'expérimenter autant de choses, truquages, décors, musique, etc. C'est pourquoi j'ai fait ce film avec beaucoup d'amour.

Cahiers Ce qui frappe le plus peut-être à première vision, c'est le travail sur l'image, avec des gammes de contraste blanc/noir très différentes suivant les séquences, et naturellement, l'apparition de la couleur à la fin, qui fait un grand choc, par exemple lorsqu'on s'aperçoit que les décorations du palais sont en fait polychromes.

Ray Bien sûr ; c'est un aspect que j'ai beaucoup travaillé ; par exemple, le palais du bon roi est entièrement blanc, et je n'ai utilisé que de la lumière diffusée ; c'est entièrement éclairé avec des rampes de projecteurs couvertes de papier translucide, et j'ai tourné avec une pellicule Double-X, donc assez rapide, parce que je voulais ces blancs éclatants, et jusque dans les vêtements du roi, je ne voulais aucun contraste ; alors que pour les musiciens, on a toutes sortes de gris, de blancs et de noirs. Et pour le méchant roi, j'ai utilisé évidemment des matériaux plus « Low key ». Et je suis très content de ce travail.
A l'origine, beaucoup de gens m'ont demandé pourquoi je ne faisais pas le film en couleur, comme il semblerait naturel pour une « fantaisie ». Mais la couleur peut être trop jolie, vous savez, et j'avais peur de faire du Disney ; je préfère le noir et blanc, et ces quelques dizaines de mètres en couleur, qui prennent alors une valeur de paroxysme chromatique violent. C'est une utilisation de la couleur très différente de ce que j'avais fait dans mon unique film en couleur, « Kanchenjunga », que vous n'avez pas vu, je crois. Au contraire de celui-ci, c'était un film entièrement tourné en décors naturels, parce que nous n'avions que peu d'argent. Je n'avais absolument pas voulu de lumière artificielle, et même pour les scènes d'intérieur, nous avons utilisé des miroirs pour réfléchir la lumière du soleil. C'était d'ailleurs les débuts de l'Eastman en Inde, et le résultat est très différent de « Goopy et Bagha » quant à la couleur.

Cahiers Dans « Goopy et Bagha », vous avez également beaucoup tourné en décors naturels.

Ray Oui, j'ai tourné dans de vieux villages, dont il reste beaucoup en Inde ; mais il faut pour les trouver s'écar-

ter un peu des chemins fréquentés, ce qui est un avantage de toute façon, car si on tourne trop près des villes, dès le deuxième jour de tournage le bruit se répand, et vous voyez débarquer des milliers de gens qui viennent vous voir tourner. Cela m'est arrivé pour un de mes films, j'étais pourtant à dix kilomètres de la gare la plus proche, mais le deuxième jour, j'ai dû changer tout le plan de tournage, parce qu'il n'y avait pratiquement plus moyen de faire un panoramique, ou de lever un tant soit peu la caméra, sans avoir quelqu'un dans le champ. C'est vraiment un problème, parce qu'ils viennent non seulement pour me voir ou pour voir les acteurs, mais aussi pour être dans le film, et on est obligé de leur dire que s'ils sont dans un plan, le plan sera coupé. C'est cette situation très particulière qui rend si difficile tout tournage dans Calcutta, à moins d'utiliser une caméra cachée, ce qui ne mène pas loin, ou de faire, comme Louis Malle, un documentaire...

Cahiers Puisque vous le mentionnez, avez-vu le film de Malle ?

Ray Non, j'ai vu tourner Malle, je l'ai rencontré plusieurs fois à Calcutta, mais je n'ai pas vu son film. Tout ce que je peux dire, c'est qu'il a eu, je crois, la bonne réaction devant la ville et le phénomène Calcutta.

Mais pour en revenir à « Goopy et Bagha », c'était une raison supplémentaire pour aller plus loin cette fois, à plus de cent kilomètres de la ville, car j'avais besoin de tourner des plans très longs, que la présence d'un seul spectateur aurait suffi à gâcher. Dans ces régions éloignées de Calcutta, j'ai pu tourner dans la plus grande tranquillité, parce qu'ils ne sont pas intéressés par le cinéma.

Cahiers On a l'impression que ce film, dont le sujet est un peu, justement, l'improvisation, est en fait extrêmement écrit, peut-être plus que certains de vos autres films ?

Ray Absolument ; tout était très soigneusement prévu Les dialogues en particulier étaient entièrement écrits ; ils sont très importants, dans la mesure où les deux garçons parlent un dialecte villageois, alors que le bon roi parle un langage très recherché et très archaïsant, et tout cela devait être très précis. De même, tous les mouvements des deux héros étaient également prévus avec la même précision. D'habitude, je laisse un acteur faire à son idée d'abord, et si quelque chose me frappe comme étant mauvais, je lui montre comment il doit le jouer ; c'est ce que j'ai fait pour le roi et pour le magicien, par exemple. J'attache beaucoup d'importance à cette version de l'acteur, car très souvent ils trouvent des choses très intéressantes, que je garde ; mais en fait, moi, j'ai tout le film dans ma tête, et eux non, et s'ils vont un peu trop loin dans telle ou telle direction, je suis seul à pouvoir en juger. Bien sûr, ils ont le scénario, mais je change sans arrêt les dialogues en cours de tournage, et c'est seulement la veille du tournage que j'écris les dialogues dans leur forme définitive. J'essaie toujours d'avoir de meilleures idées, et surtout, je m'efforce toujours de réduire les dialogues au strict minimum, et de faire dire le plus possible à l'action elle-même.

Cahiers La musique de « Goopy et Bagha » est elle-même assez différente de celle que vous aviez déjà composée auparavant, que ce soit pour vos propres films, ou pour « Shakespaere Wallah ». Elle donne beaucoup plus l'impression d'une musique non écrite, improvisée ; mais après ce que vous venez de dire sur les dialogues, je suppose qu'en fait elle était entièrement écrite ?

Ray Oui, bien sûr, tout cela est délibéré ; j'ai fait une orchestration très libre, parce que je voulais que cela ait l'air d'une musique improvisée et spontanée; mais comme toutes les musiques de films que j'ai composées, celle-ci était totalement écrite. Elle est même doublement écrite, puisque j'écris d'abord ma musique en notation occidentale, que certains musiciens connaissent, surtout ceux qui jouent des instruments occidentaux, violon, violoncelle, trompette — mais les autres ne la connaissent pas, et pour ceux-là je dois l'écrire en notation indienne. J'ai donc dû apprendre les deux, et au début c'était très difficile. J'avais les idées, mais le stade de l'écriture était difficile : je n'ai jamais fait d'études de musique, et c'est seulement mon amour de la musique, et le fait que, dès l'école, je m'intéressais à la musique occidentale, et que j'avais l'habitude de lire des partitions « à livre ouvert » — c'est seulement à cause de cela que j'ai pu m'y mettre.

Pour « Shakespaere Wallah », que vous citiez tout à l'heure, c'est très particulier : c'était parce que Jim Ivory et Ismaïl Merchant étaient de très bons amis — j'avais participé à « Householder », ils ont même mis mon nom au générique — et ils ont insisté pour que je fasse la musique. J'ai protesté, leur disant que je ne voulais pas entrer en compétition avec des musiciens professionnels, que je voulais écrire de la musique uniquement pour mes films. Mais ils ont tellement insisté, et surtout Ismaïl Merchant, qui sait être très persuasif, que j'ai fini par dire : « D'accord, mais faites-moi voir votre film d'abord. » J'ai donc vu le film, qui m'a bien plu, et je leur ai demandé combien de temps ils m'accordaient : et comme ils avaient très peu d'argent, et ne pouvaient rester longtemps, ils ne m'ont donné que cinq-six jours, et ils sont restés là à attendre que je fasse leur musique Si bien que finalement, elle a été écrite et enregistrée en cinq jours.

Mais pour revenir à votre question, la musique de « Goopy et Bagha » a en effet un caractère très populaire ; les chansons sont basées sur des chansons folkloriques, ce qui m'était pratiquement imposé puisque l'idée est que ces chansons sont susceptibles de plaire à tous, qu'elles ont un caractère universel. Je devais donc choisir des mélodies simples, des rythmes marqués, et je ne pouvais me permettre de faire appel à une musique aussi ésotérique que la musique classique.

La seule allusion à la musique classique est presque parodique : c'est la scène du concours de musiciens. Dans mon esprit, en fait, le roi n'aime pas tellement la musique classique, et le chant classique, très contourné, l'endort. Je voulais cet élément parodique, parce que tous ces musiciens ont des maniérismes terribles ; en jouant, ils font des mimiques, des gestes affectés, et j'ai voulu rendre cela sensible : alors que Goopy et Bagha, par contraste, je les ai voulus comme des troubadours.

Cahiers Vous avez pourtant fait un film, « Music Room », qui est pratiquement un film sur ces musiciens classiques, où même leur musique était tellement respectée que les morceaux s'y déroulaient sans aucune coupure...

Ray Dans « Music Room », la musique faisait d'abord partie du côté réaliste de l'histoire · il s'agissait d'un homme qui écoutait des concerts de musique classique, et les réactions de cet homme étaient également importantes.

Mais il y avait aussi, vous avez raison, à côté de l'histoire de cet homme, une volonté anthologique : j'avais choisi les meilleurs musiciens possibles, pour les préserver dans mon film. Car mon film a été fait à une époque où tous ces musiciens n'étaient pas connus en Occident : le film est de 1958, l'année du premier voyage américain de Ravi Shankar. Le choix de ces musiciens pour « Music Room » répondait donc à un souci de leur rendre hommage ; et de plus, du point de vue réaliste de l'histoire, des nobles comme mon héros avaient l'habitude de patronner, précisément, les meilleurs musiciens, en raison de la rivalité perpétuelle entre ces nobles.

C'est un film qui n'a pas eu beaucoup de succès, d'ailleurs ; les gens attendaient un film musical conventionnel, et comme l'acteur principal était très populaire, il a assez bien marché à Calcutta pendant les premières semaines, mais après, plus du tout : les gens le trouvaient trop sérieux ; ils attendaient un film de pur divertissement, alors que c'est une analyse, un film introspectif... Et puis, la musique classique n'a pas tellement d'amateurs...

Personnellement, c'est un film que j'aimais beaucoup. Je l'avais tourné après l'échec d' « Aparajito », à une époque où je n'étais pas sûr de pouvoir continuer à faire des films, et j'étais parti sur l'idée de ce noble qui aime la danse, la musique, etc. ; mais c'est devenu tout de suite quelque chose d'autre, plus sérieux, plus introspectif, plus grave — et c'était la seule façon de le faire. Mais vous savez, une fois que vous avez vu la réaction du public à un film, vous ne le voyez plus de la même façon, vous vous dites que peut-être vous avez fait des erreurs. C'est ce qui m'est arrivé avec plusieurs de mes films; les réactions du public leur donnent une coloration différente, ils ne rient pas aux bons endroits, etc., et parfois, on est même tenté de couper certaines séquences ; c'est dangereux, aussi j'ai cessé d'aller voir mes films dans les cinémas.

J'ai revu « Music Room » bien après, tout seul — et je l'ai aimé.

Cahiers Et « Goopy et Bagha », comment marche-t-il en Inde ?

Ray Le film est sorti dans trois cinémas de Calcutta, où il passe encore actuellement, et il a un succès fantastique. C'est probablement celui de mes films qui marchera le mieux, et c'est bien normal, car je crois qu'il peut vraiment plaire à tout le monde.

(Propos recueillis au magnétophone par Jacques Aumont, le 3 juillet 1969, et traduits de l'anglais.)

Cinéma / idéologie / critique

D'une entreprise critique qui se veut conséquente, on est en droit d'attendre qu'elle délimite le plus rigoureusement qu'il se peut son champ et ses moyens d'action : le lieu où elle se situe, le domaine qu'elle prétend étudier, ce qui la rend nécessaire et ce qui la rend possible. Et, dans ce lieu et visant ce lieu, la fonction qu'elle se propose de remplir, sa tâche spécifique.

En ce qui nous concerne, *Cahiers du cinéma,* une telle définition globale de notre position et de notre direction s'impose aujourd'hui. Non qu'elle fasse tout à fait défaut : fragmentairement, des textes récents (articles, éditoriaux, débats, réponses aux lecteurs) pouvaient la donner à lire, mais dans un certain flou et comme de façon accidentelle. Pour nos lecteurs aussi bien que nous-mêmes, donc, se fait sentir la nécessité d'une théorisation de la critique que nous pratiquons, et de son champ, indissociablement. Il ne s'agit pas de nous tracer à nous-mêmes un « programme » qu'il nous satisferait de proclamer, ni de s'en tenir à des déclarations et projets « révolutionnaires ». De tenter, au contraire, une réflexion, non sur ce que nous « voulons » (voudrions), mais sur ce que nous *faisons* et *pouvons* faire. Réflexion dont la condition de mise en œuvre est l'analyse de la situation présente.

I. Où ?

a) Et d'abord, de quel lieu parlons-nous ? Les *Cahiers* sont un groupe de travail, dont l'un des effets (1) se voit sous forme de revue. Revue, c'est-à-dire un certain produit coûtant une certaine quantité de travail (à ceux qui l'écrivent comme à ceux qui la fabriquent, voire à ceux qui la lisent), et vendu un certain prix. Tel produit, nous ne nous dissimulons pas qu'il est situé très précisément dans le système économique de l'édition capitaliste (modes de fabrication, circuits de diffusion, etc.), et de toute façon l'on voit mal comment aujourd'hui il pourrait en être autrement, sauf à tomber dans l'utopie d'un « parallélisme » dont le premier et paradoxal effet est de constituer à côté du système auquel il prétend échapper un faux dehors, un « néo-système » s'illusionnant sur son pouvoir d'annuler ce qu'il se contente de nier (purisme idéaliste) — donc très vite menacé par son « modèle » (2). Contre ce « parallélisme » univoque, agissant sur un seul bord — externe — de la blessure (quand nous estimons que l'appui doit se faire sur ses *deux bords*), et la menace d'une conjonction dans un infini vite au rendez-vous, posons que nous avons choisi la disjonction dans le fini.

Ceci posé, la question est : à l'égard de ce lieu dans lequel nous nous trouvons situés, quelle est notre atti-

tude ? La plupart des films produits et diffusés en France (à vrai dire : tous, quel que soit le biais cherché pour en sortir) l'étant, comme la plupart (tous) des livres et revues, par le système économique capitaliste et dans l'idéologie dominante, il s'agit de savoir, pour ces films comme pour ces livres et revues, s'ils se contentent d'être traversés tels quels par cette idéologie, d'en être le lieu de passage, la médiation transparente, le langage élu, ou bien s'ils tentent d'opérer un retour et une réflexion, d'intervenir *sur* elle, de la rendre visible en en rendant visibles les mécanismes : en les bloquant.

b) Car ce lieu où nous *jouons,* c'est le champ du cinéma (les *Cahiers* sont une revue de cinéma) (3) : et plus précisément, ce que nous avons à étudier est le film, dans son histoire : sa production, sa fabrication, sa diffusion (4), sa lecture.

Qu'est-ce qu'un film aujourd'hui ? est la question, et non pas (non plus) seulement: qu'est-ce que le cinéma? Tant du moins que ne s'est pas constitué sur « le cinéma » un savoir, une connaissance théorique (à laquelle nous entendons bien aider) qui remplisse d'un concept ce terme creux. Et pour une revue de cinéma la question est aussi : quel est le travail à opérer dans ce champ constitué par les films ? Et pour les *Cahiers* plus particulièrement : quelle est notre fonction spécifique dans ce champ, qu'est-ce qui doit marquer notre différence avec les autres « revues de cinéma » ?

II. Les films.

Qu'est-ce qu'un film ? D'une part un certain produit fabriqué dans un système économique précis, coûtant à fabriquer du travail (de l'argent) — et même les films « indépendants » ou du « nouveau cinéma » n'échappent pas à cette détermination économique —, associant pour ce faire un certain nombre de travailleurs (dont le « réalisateur » qui, en dernière analyse, et qu'il s'agisse d'Oury ou de Moullet, n'est qu'un « travailleur du film »), et devenant par là marchandise, valeur d'échange, puisque vendu sous forme de billets d'entrée ou de contrats : marchandise déterminée alors par les circuits du « retour de l'argent », distribution, diffusion, etc. D'autre part et *par conséquent,* un produit déterminé par l'idéologie du système économique qui fabrique et vend les films, et, dans le cas des films faits et vus en France, l'idéologie du capitalisme (5).

Si aucun film ne peut à lui seul rien changer au fait économique de sa fabrication et de sa diffusion (répétons-le : même les films qui se veulent « révolutionnaires » au plan des messages ou des formes ne peuvent pas — d'un coup et radicalement — changer le système économique : le pervertir, oui, le dévier, le dénaturer partiellement, mais pas le nier, le bouleverser de fond en comble ; l'attitude récente de Godard disant ne plus vouloir travailler dans le « système » ne lui évite pas de devoir travailler dans un autre système qui n'est jamais que le reflet du premier : l'argent n'est plus pris sur les Champs-Elysées, mais à Londres, Rome ou New York, le film n'est plus exploité par les monopoles de la distribution, mais il est tourné avec de la pellicule du monopole Kodak, etc.), si donc nous avons affaire avec cette insertion économique du film à un facteur de détermination constant, les films, qui sont à travers cette détermination économique englobés tous dans l'idéologie dominante, et s'ils sont tous par là d'emblée pièces du puzzle idéologique (extrêmement cohérent dans ses lambeaux, quand bien même et parce qu'*aveugle* sur lui-même), peuvent y tenir des rôles différents, réagir différemment.

La tâche de la critique est alors de manifester ces *différences,* d'étudier les situations particulières des films à l'intérieur du vaste champ de l'idéologie dont l'un des noms est « cinéma » ou « art », d'aider (le résultat n'a pas lieu magiquement, en une fois, par le coup de force de décisions brutales : il se fait lentement, durement) à sa transformation.

Au passage, indiquons quelques points sur lesquels il faudra revenir : *tout film est politique,* dans la mesure où déterminé par l'idéologie donnée qui le fabrique (ou dans laquelle il est fabriqué, ce qui part du même). Détermination d'autant plus forte et complète dans le cas du cinéma qu'il met en jeu, au contraire d'autres arts ou systèmes idéologiques, d'importantes forces économiques, au niveau même de sa fabrication (et non pas seulement de sa diffusion, publicité et vente, domaines où le cinéma n'a rien à envier à la « littérature », à la marchandise « livre »). On sait que le cinéma, « tout naturellement », parce que caméra et pellicule sont faits dans ce but (*et dans l'idéologie qui impose ce but*), « reproduit » la réalité. Mais cette « réalité » susceptible d'être reproduite fidèlement, reflétée par des instruments et techniques qui d'ailleurs font partie d'elle, on voit bien qu'elle est idéologique tout entière. En ce sens, la théorie de la « transparence » (le classicisme cinématographique) est éminemment réactionnaire : ce n'est pas le monde dans sa « réalité concrète » qui est « saisi » par (qui imprègne, plutôt) un instrument non interventionniste, mais le monde vague, informulé, non théorisé, impensé, de l'idéologie dominante. Les langages à travers lesquels le monde se parle (dont fait partie le cinéma) constituent son idéologie en ce que, se parlant, le monde se donne tel qu'il est vécu et appréhendé, en fait, sur le mode de l'illusion idéologique (selon la stricte description althussérienne : « (Les idéologies » sont des objets culturels perçus-acceptés-subis, et agissent fonctionnellement sur les hommes par un processus qui leur échappe (...). Dans l'idéologie, les hommes expriment en effet, non pas leurs rapports à leurs conditions d'existence, mais *la façon* dont ils vivent leur rapport à leurs conditions d'existence : ce qui suppose à la fois rapport réel et rapport « vécu », « imaginaire »). Ainsi le cinéma est-il obéré d'emblée, au premier mètre de pellicule impressionné, par cette fatalité de la reproduction non des choses dans leur réalité concrète, mais

telles que réfractées par l'idéologie ; et ce système de la représentation joue à tous les stades de la fabrication du film : sujets, « styles », formes, sens, traditions narratives redoublent le discours idéologique général. L'idéologie se re-présente ainsi elle-même par le cinéma. Elle se montre, se parle, s'enseigne dans cette représentation d'elle-même. La plus importante tâche du cinéma, connaissant cette nature du système qui le rend instrument de l'idéologie, est donc de mettre en question ce système lui-même de la représentation : de se mettre en question lui-même comme cinéma, pour provoquer un décalage ou une rupture avec sa fonction idéologique.

C'est par rapport à cette exigence que se partagent les films aujourd'hui.

a) Une première catégorie, la plus vaste, est celle des films qui de toute part baignent dans l'idéologie, l'expriment, la véhiculent sans écart ni perversions, lui étant aveuglément fidèles, et surtout étant aveugles sur cette fidélité elle-même. Disons que la majorité des films (aussi bien les films dits « commerciaux » que les « ambitieux », les « modernes » que les « traditionnels », les « art-et-essai » que « champs-élyséens », les « jeunes » que les « vieux », tous films, nous l'avons dit, étant marchandises et donc objets de commerce, y compris ceux qui tiennent explicitement un discours politique — ce pourquoi la notion de cinéma « politique », aujourd'hui largement proclamée (6), est à spécifier rigoureusement) sont précisément les instruments « inconscients » de l'idéologie qui les produit, la ressassent quotidiennement. Une telle *adéquation* est notée d'abord par le nivellement — répétition de l'adéquation — entre la « demande » d'un public et la « réponse » économique : la pratique idéologique, en continuité directe avec la pratique politique (ceci est un fait établi scientifiquement, non une hypothèse), reformulant la commande sociale, la doublant d'un discours. L'idéologie se parle : elle a ses réponses prêtes, auxquelles elle fournit de fausses questions. (Ceci signifie qu'il y a effectivement « demande » d'un public, c'est-à-dire demande de l'idéologie dominante dans une société, puisque c'est cette idéologie qui pour se justifier et se perpétuer crée la notion de « public » et celle de ses goûts, « public » qui ne peut s'exprimer qu'à travers les modes de pensée de l'idéologie, fonctionnant dès lors sur le schéma du circuit fermé, du mirage spéculaire.)

D'autre part, dans le même sens, au niveau du processus de constitution des formes, cette confirmation/demande (cette adéquation) est *répétée* par l'acceptation totale en ces films du système de la représentation. C'est le triomphe du « réalisme bourgeois », de l'arsenal de la sécurité, de la confiance aveugle en la « vie », de l'humanisme, du « bon » sens, etc. Tellement que c'est par là que l'on arrive à définir au plus près les films relevant de cette catégorie « commerciale » : non par le chiffre de leurs recettes, mais par l'innocente absence à tous stades de leur fabrication de la moindre mise en question de la nature représentative du cinéma. Rien dans ces films ne vient rompre l'adéquation et la fascination, puisque, de façon très rassurante, c'est l'idéologie qui se parle elle-même en eux, et parle d'elle-même à elle-même, sans nul décalage. On peut dire alors qu'il n'y a aucune différence entre l'idéologie dans la salle et celle du film. On pourra donc assigner pour tâche complémentaire à la critique de cinéma de rendre compte, en certains cas, d'une telle adéquation (à tous niveaux) entre produits de l'idéologie et système idéologique, et d'analyser à titre d'exemple le succès des films de Melville, Oury ou Lelouch, en tant que monologues de l'idéologie se racontant elle-même.

b) Une seconde catégorie est celle des films qui opèrent une double action sur leur insertion idéologique. D'abord une action directement politique : au niveau des « signifiés », par le traitement de tel ou tel sujet explicitement politique (traiter — non pas au sens discourir, redonder, paraphraser, mais à entendre transitivement : action sur — un sujet explicitement politique constituant un retour critique sur l'idéologie, supposant un travail théorique qui est le contraire absolu de l'idéologique) ; acte politique obligatoirement lié, pour avoir quelque efficience, à une dé-construction critique du système de la représentation. Au niveau du processus de constitution des formes, des films comme *Non réconciliés, The Edge, Terre en transes,* opèrent un questionnement de la représentation cinématographique (et marquent une coupure avec la tradition constitutive de cette représentation).

Répétons que seule cette double action (au niveau des « signifiés » et à celui des « signifiants ») (7) a quelque chance d'être opérante *contre* (dans) l'idéologie dominante : action double, indissoluble, économique-politique/formelle.

c) Autre catégorie (où la même double action s'effectue comme « à rebours ») : celle des films dont le signifié n'est pas *explicitement* politique, mais, de quelque façon, le « devient » : se trouve re-produit comme tel par le travail « formel » critique (8) qui s'effectue sur lui : ainsi *Méditerranée, The Bellboy, Persona...* — Pour les *Cahiers,* ces films (b et c) sont l'essentiel du cinéma et font l'essentiel de la revue.

d) Quatrième cas : les films (de plus en plus nombreux) qui ont un « contenu » politique explicite (*Z* n'est pas le meilleur exemple, la politique y étant dès le départ représentée — sans recours — idéologiquement ; il faudrait plutôt citer *Le Temps de vivre*), mais qui n'opèrent en fait aucune véritable critique du système idéologique dans lequel ils sont pris, puisqu'ils en adoptent sans question le langage et les modes de figuration.

Il importera alors à la critique de questionner, elle, la portée de la critique politique voulue par ces films, — s'ils se trouvent exprimer, renforcer, doubler celamême qu'ils croient dénoncer, s'ils sont pris dans le système qu'ils veulent démonter... (voir a).

e) Cinq : les films apparemment représentatifs de la chaîne idéologique à laquelle ils semblent assujettis, mais où, par le travail véritable à l'œuvre par et dans

le film, s'installe un décalage, une distorsion, une rupture entre les conditions d'apparition (le projet idéologique réconciliateur — voire franchement réactionnaire — ou faiblement critique) et le produit terminal : l'idéologie n'étant pas transposée telle quelle des intentions de l'auteur dans le film (ces films-là, inconsistants, ne nous importent pas), mais rencontrant des obstacles, devant dévier, tourner court, se voyant exhibée, montrée, dénoncée par la trame filmique où elle est prise et qui *joue contre elle*, laissant voir ses limites mais en même temps ce qui les transgresse, forcée par le travail critique, travail qui sera à déceler par une lecture oblique, symptomale, saisissant, au-delà de l'apparente cohérence formelle du film, ses décalages, ses failles, failles qu'un film anodin est incapable de provoquer. L'idéologie devient *effet* du texte, elle ne persiste pas telle quelle, seul le travail du film permet sa *présentation*, son exposition. C'est le cas de beaucoup de films hollywoodiens par exemple, qui, tout en étant complètement intégrés au système et à son idéologie, finissent par en effectuer, de l'intérieur, un certain démontage. Il faut alors savoir ce qui rend possible cette autodésignation altérante de l'idéologie dans ces films : si c'est simplement le projet généreux d'un cinéaste « libéral » (cas où la récupération par l'idéologie est immédiate et définitive) ou si, de façon plus complexe (voir ci-dessus), la mise en jeu par le film d'un certain nombre de mécanismes de la figuration n'en vient pas à produire ces effets de décalage et de rupture, cassant non l'idéologie qui préside au film (bien sûr) mais son reflet dans le film, l'image qu'elle se donne d'elle-même (films de Ford, Dreyer, Rossellini par exemple).

Sur cette catégorie de films, à l'égard desquels s'exerce aujourd'hui le plus facile terrorisme, notre position est claire : étant eux-mêmes la mythologie de leurs mythes, ils n'ont nul besoin qu'un jugement, insoucieux de leur travail critique propre (quand bien même non inscrit dans le projet initial), le fasse à leur place en les rejetant avec mépris. Plus important nous paraît de marquer ce travail en acte.

f) Films relevant du « cinéma direct », premier groupe : ceux, les plus nombreux, se constituant à partir d'événements ou réflexions politiques (sociaux), mais qui ne se différencient pas véritablement du cinéma non politique dans la mesure où ils ne mettent pas en question le cinéma comme système de représentation idéologique, et dépeignent ainsi les grèves de mineurs dans le même système formel que *Les Grandes Familles*. Illusion majeure, fondamentale, de ce cinéma : croire que le filtre idéologique une fois rompu des traditions narratives classiques (dramaturgie, construction, domination des composantes, soin plastique), la réalité s'offrira dans sa « vérité », alors qu'*un seul* filtre est rompu, non le plus important : la réalité ne contenant en rien sa propre *connaissance*, sa théorisation, sa vérité, comme le fruit le noyau, mais celles-ci devant être produites (selon la stricte distinction marxiste entre « objet réel » et « objet de connaissance ») : cf. *Chiefs* (Leacock), et pas mal des films de mai.

Raison pour laquelle ce « cinéma direct » recourt, pour exprimer sa fonction et sanctionner ses « réussites », à la même terminologie idéaliste que celle du cinéma le plus concerté : « justesse », « sens du vécu », « instants pris sur le vif », « moments de vérité intense », « transparence », et finalement : fascination. Recours à la notion magique de « regard », par quoi l'idéologie se montre pour ne pas se dénoncer, se contemple et ne se critique pas.

g) Films relevant du « direct », groupe deux : ceux qui, non satisfaits du « regard qui percerait les apparences », s'en prennent au problème de la représentation en faisant fonctionner le matériau filmique, dès lors productif de sens, et non réceptacle passif de significations qui seraient produites hors de lui (dans l'idéologie) : *Le Règne du jour, La Rentrée des Usines Wonder*.

III. Fonction critique.

Tel est le champ de notre activité critique : ces films, pris dans l'idéologie ; leurs relations à elle ; les différences entre ces relations. De ce champ précisément marqué découlent quatre fonctions : 1) pour les films de la catégorie a), mettre à jour ce sur quoi justement ils sont aveugles : leur détermination totale, leur *moulage* par l'idéologie. 2) Pour ceux du type b), c) et g), procéder à une double lecture, mettant en évidence la double opération réflexive menée par le film : sur les signifiés, sur les signifiants. 3) Pour ceux du type d) et f), montrer à quel point *toujours* les signifiés (politiques) se trouvent affaiblis, « innocentés », par l'absence d'un travail technique/théorique sur les signifiants. 4) Pour ceux du groupe e) : repérer l'écart idéologique produit par le travail du film, et ce travail.

Quadruple fonction déterminant une critique qui ne se veut ni de type « spéculatif » (commentaire, exégèse, décryptage même), ni « en l'air » (bavardages de fonctionnaires de la critique), puisque fondée sur l'étude et la comparaison des données de fait qui président à la production du film (telle économie, telle idéologie, telle demande-réponse) et de celles, tout aussi tangibles, de la production des sens et des formes dans le film.

Continuant la tradition tenace, persévérante, d'écrits inutiles, évanescents, innombrables, sur le cinéma, l'analyse cinématographique est aujourd'hui, de façon massive, déterminée par des présupposés idéalistes, vouée, de façon de plus en plus errante, à l'empirisme. Après un stade nécessaire, mais nécessairement dépassable, de retour au plus près du film en la matérialité de ses éléments, dans ses structures signifiantes, son organisation formelle (dont le premier jalon a bien été posé, en dépit de contradictions repérables en ses textes, par André Bazin, et la voie poursuivie sur le modèle de la linguistique structurale ; voie marquée par les deux défauts majeurs — auxquels nous n'avons pas échappé — du positivisme phénoménologique et

du matérialisme mécaniste), la seule direction possible pour la critique nous paraît être, s'appuyant sur les recherches théoriques des cinéastes russes des années vingt (Eisenstein en tout premier lieu), de tenter l'élaboration et l'application d'une théorie critique du cinéma, un mode spécifique d'appréhension d'objets rigoureusement déterminés, en référence directe à la méthode du matérialisme dialectique.

Précisons, s'il est nécessaire, que ce n'est pas par une opération « immédiate », et elle aussi magique, que la « politique » d'une revue peut — et même doit — être corrigée, mais, également, par un travail à poursuivre de mois en mois. Evitons, dans notre propre champ, tout spontanéisme, toute précipitation « révolutionnaire ». Il ne peut donc s'agir, au stade présent, de la proclamation d'une vérité révélée (mythe de la mutation miraculeuse, de la « conversion »), mais de l'affirmation d'un travail déjà en cours, par rapport auquel chacun des textes ici publiés devra se définir, implicitement ou explicitement.

Indiquons brièvement comment s'insèrent dans cette perspective les diverses composantes de la revue. C'est évidemment dans les textes théoriques et les critiques (la distinction entre les uns et les autres tendant de plus en plus à s'effacer, celles-ci ne se proposant pas de faire le compte des qualités et défauts — valeur — d'un film dont l'actualité nous imposerait de parler, ni, comme on a pu le lire dans une déclaration farceuse, de « faire mousser le produit ») que s'effectue pour l'essentiel ce travail. Par contre, en ce qui concerne principalement les entretiens, mais aussi le « petit journal » et la « liste des films », dont la fonction informative (dossiers et pièces jointes pour débat éventuel) prime souvent la fonction théorique, c'est au lecteur qu'il revient d'estimer *quand* se marque (ou non), et quelle, distance. — J.-L. C. et J. N.

1) En voici quelques autres : diffusion, présentation et discussion de films en province et en banlieue, fabrication de films, séances de travail théorique (voir « Montage », n° 210)...

2) Ou toléré, donc menacé par cette tolérance même. Est-il nécessaire d'insister sur la tactique éprouvée des systèmes sourdement répressifs consistant à se ménager ainsi des « marges » contestataires, qu'ils ont bien soin d'ignorer de toute leur vigilance ? Attitude doublement efficace : aux uns elle fournit la caution de la tolérance, aux autres la bonne conscience de la clandestinité.

3) Champ qu'il n'est pas question, dans un geste corporatiste borné, de séparer d'un autre champ infiniment plus vaste, dont l'enjeu politique est évident. Simplement, insister sur ce champ précis de la pratique sociale complexe est, *dans ce texte,* répondre à des raisons opératoires précises.

4) Problème de plus en plus pressant, qu'il importe de poser théoriquement, et de ne pas remettre au désordre d'initiatives dispersées : nous l'écartons de ce texte pour y revenir bientôt.

5) « Idéologie capitaliste » : l'emploi que nous ferons de ce terme dans la suite du texte (pour sa clarté), sans plus le spécifier, ne doit pas être pris comme le signe d'une illusion où nous serions qu'il existe d'elle quelque « essence abstraite » : nous la savons historiquement et socialement déterminée, multiple en tel lieu et telle période, variable dans l'histoire.

6) Ainsi que la catégorie du cinéma « militant », aujourd'hui parfaitement vague et indéterminée. Il faut *a*) spécifier rigoureusement la fonction qu'on lui attribue, la visée qu'on espère, l'effet escompté (information, éveil, réflexion critique, provocation « dont il sortira toujours quelque chose »...), et *sur qui ; b*) préciser au titre de quelle ligne politique stricte ces films sont faits et montrés, et ne pas se contenter de la vague qualification de « révolutionnaires », fourre-tout; *c*) annoncer si, en ces termes, on propose une activité où la pratique du cinéma serait le parent pauvre, dans l'illusion que moins elle s'exercerait, plus l'effet « militant » grandirait en force et clarté. Tout cela, par exemple, pour éviter les contradictions du « cinéma parallèle », enlisé indéfiniment dans le problème de savoir s'il doit inclure dans cette catégorie des films « underground », sous prétexte que leurs rapports à la drogue ou au sexe, leurs préoccupations formalisantes, sont ou non susceptibles d'instaurer de nouveaux modes de rapports film-spectateur.

7) Nous ne nous dissimulons pas ce que la distinction de ces deux termes, ici simplement opératoire, peut avoir de statique et de simplificateur, tout particulièrement dans le cas du cinéma, où les signifiés ne sont le plus souvent que le produit des permutations signifiantes et tributaires du jeu des lexies.

8) Tentative qui n'est pas celle d'une sortie, improbable, magique, du « système représentatif » (tout particulièrement dominant au cinéma) mais celle d'un travail rigoureux, minutieux, massif *sur* cette représentation, ses conditions de possibilité, les mécanismes qui l'*innocentent :* la rendre manifeste en la désignant, en disposer, en jouer (en user pour la déjouer). Travail non réductible (encore qu'il puisse les comprendre) aux seuls « bouleversements de la syntaxe cinématographique » dont le moindre film non-chronologique revendique périodiquement l'opération au titre d'une indécise « modernité ». Sans constituer des « modèles », des films aussi rigoureusement chronologiques que *L'Ange Exterminateur* ou *Chronique d'A.M. Bach* peuvent pratiquer à cet égard un travail subversif, là où maint film à la chronologie disloquée recouvre en fait une écriture naturaliste. De même, escompter que le brouillage perceptif (parti pris subliminal, altérations diverses de la pellicule) suffise à excéder les limites de la représentation, est n'avoir pas médité l'échec de type lettriste ou « Zaoum » à rendre à la langue son infinité par la création de mots privés de sens ou d'onomatopées inédites : dans l'un et l'autre cas, altération de la couche la plus superficielle du langage, création immédiate d'un code de l'impossible, dès lors irréductiblement rejeté, non transgressif.



S. EISENSTEIN A L'EPOQUE OU IL ECRIVAIT « LA NON-INDIFFERENTE NATURE ». (EXTRAIT D'ACTUALITES D'EPOQUE.)

Ecrits d'Eisenstein (7)
La non indifférente nature (3)

La musique du paysage et le devenir du contrepoint du montage



Dans le précédent article (1) nous avons étudié en détail la plupart des cas où les éléments de la composition pathétique du « Potemkine » étaient « mis hors d'eux-mêmes » (2).
Il est encore un domaine de « mise hors de soi » qui, sur la lancée du « Potemkine » devint une mode, encore que pas toujours une méthode.
C'est l'image débouchant sur le plan de la musique.
C'est cette « musique plastique » intérieure qu'au temps du cinéma muet la composition plastique du film assumait elle-même. Le plus souvent, cette tâche incombait au paysage. Et ce paysage émotionnel qui agit dans le film comme une composante musicale, c'est cela précisément que j'appelle « la non-indifférente nature ».
Les pages qui suivent sont consacrées à l'étude de ce phénomène et des différentes phases de son évolution. Tout naturellement ce thème va empiéter sur les problèmes généraux des résonances plastiques, les problèmes du développement de ces principes à l'apparition du son et du cinéma audio-visuel et, conséquemment, évaluer les changements d'ordre général survenus dans la théorie et la pratique du montage à cette nouvelle étape — vingt ans après qu'elles eussent été fixées par « Potemkine ».
Ainsi, le cinéma muet écrivait lui-même sa propre musique.
Plastique.
Et c'était aussi une manière de se « mettre hors de soi », de passer dans une autre dimension. La **plastique** du cinéma muet devait, de surcroît, **résonner.**
En ce temps, le développement musical de la scène, ils en composaient aussi ture et le montage des images.
Les fragments du montage ne composaient pas seulement le déroulement de la scène était réalisé par la struc-la musique.
De même qu'un visage muet « parlait » à l'écran, de même y « résonnait » l'image.
Le plus souvent, le rôle « sonore » était dévolu au paysage. Car le paysage est l'élément le plus libre du film, le moins chargé de tâches narratives et le plus docile lorsqu'il s'agit de transmettre les émotions, les sentiments, les états d'âme (3). En un mot, **tout ce qui,** dans sa figuration fluide, confusément saisissable, ne peut être pleinement restitué que par la musique seule.

Une question peut se présenter : « Mais, au fait... pourquoi la musique est-elle indispensable ? Pourquoi parle-t-on ici de la musique comme de quelque chose d'indispensable **a priori** (4), allant de soi dans un film ? »
La réponse me parait évidente. Il ne s'agit pas tant d'augmenter l'efficacité (bien qu'en fait et dans une bonne mesure ce soit bien de cela qu'il s'agisse : **d'ajouter par un contexte émotionnel tout ce qui n'est pas exprimable par d'autres moyens.**
Dans le cas présent, les rapports entre l'image et la musique pourraient être caractérisés par les mots mêmes que Wagner trouve pour différencier le langage **parlé** du langage **tonal** :
« Le langage tonal, organe le plus pur du sentiment, exprime précisément et uniquement ce que ne parvient pas à exprimer le langage parlé, c'est-à-dire — proprement l'inexprimable... » (Wagner, « L'Opéra et le drame », IV).
C'est à peu près ce qu'un autre compositeur, Arnold Schœnberg (5) écrit dans le recueil « Der blau Reiter » (6) à propos des lieds de Schubert :
« Il me semblait que, sans connaître le texte du poème, par ce moyen je saisissais son sens véritable, et plus profondément peut-être que si je m'en étais tenu à la surface de l'expression purement verbale de la pensée. »
Et c'est dans des termes semblables que s'exprime Saint-Saëns (dans « Portraits et souvenirs ») (7) :
« ... La musique commence où finit la parole, elle dit l'indicible, elle nous oblige à trouver en nous-mêmes des profondeurs jusqu'alors insoupçonnées; elle traduit les sensations et les « états d'âme » qu'aucun mot ne peut traduire. Et, notons-le en passant, c'est pourquoi la musique dramatique se sert souvent de textes médiocres, sinon pis ; c'est qu'à certains moments c'est précisément la musique qui se fait verbe, c'est précisément elle qui exprime tout ; le texte devient secondaire et presque inutile... »
Comme nous l'avons dit plus haut, sur la voie d'approche du **pur émotionnel,** c'est **le paysage qui est le plus proche de la musique.** Et dans un film muet c'est à lui qu'il incombait de compléter émotionnellement ce que la musique seule parvient à exprimer totalement.
Cela était réalisé par l'insertion dans la trame générale du film de « séquences de paysage » qui produisaient

exactement le même effet que, sous une forme plus concise, les intertitres imprimés, insérant un texte soi-disant prononcé, entre les lèvres bougeant en gros plan.

Il y avait là une tentative de rapprocher la **succession** de tels « passages » musicaux — succession inévitable dans le cinéma muet — de la **simultanéité** synchrone avec les autres parties du film.

Le plus souvent cela s'obtenait au moyen de « préludes » de paysages-musique dont les éléments rythmiques, après avoir créé l'atmosphère et l'état émotionnel désirés, glissaient vers le développement ultérieur de la scène elle-même qui, par son sujet, avait la même tonalité de résonance : l'introduction dévoilait cette tonalité à l'état pur et tout au long de la scène, bâtie selon la même structure rythmique et visuellement mélodique, cette musique intérieure continuait à résonner dans les sentiments du spectateur.

Dans ce domaine, et bien qu'il ait été l'un des premiers films à résoudre plastiquement des problèmes musicaux, il fut donné à « Potemkine » d'offrir l'un des exemples les plus élaborés et les plus achevés du paysage musical.

Par la suite nous avons vu bon nombre d'abus dans ce domaine, ne serait-ce que chez les maîtres de « L'Avant-garde » française, dans les œuvres de Man Ray ou de Cavalcanti qui, ayant enlevé aux symphonies paysagistes **l'orientation concrète** de l'émotion, ont inévitablement amoindri leur efficacité bien déterminée en la dissolvant dans un **jeu** impressionniste **de vagues émotions sans objet** (8).

Tout autre fut le destin du paysage dans la cinématographie soviétique.

Si « Potemkine » devança quelque peu les autres films en ce qui concerne la méthode de l'insert organique du paysage émotionnel, il est évident qu'il n'en exprimait pas moins une tendance générale qui vers 1925 caractérisait tous les promoteurs de notre cinématographie.

L'opérateur Golovnia (9) le note très justement dans l'un de ses articles (« Sovétskoïé Iskousstvo » N° 6, 12 décembre 1944) :

« ... Dans les années 1925-1926 trois films ont paru presque simultanément : « Le Cuirassé Potemkine », « La Mère » et « Le Manteau » (10).

« Dans ces films le paysage se révélait dans une qualité entièrement nouvelle. Il était inclus comme élément expressif dans la dramaturgie du film et la forme picturale du paysage était devenue tout autre, cinématographique.

« Dans « Le Cuirassé Potemkine », avant la scène culminante, « Lamentations sur le corps de Vakoulintchouk », étaient montées en insert les célèbres « brumes » — série d'images où, dans le lent mouvement du pesant brouillard sur l'eau, dans les silhouettes noires des navires surgissant de la brume, prenait naissance la perception du silence et de l'angoisse, tandis que dans les images où les rayons du soleil commencent à percer le brouillard naissait un sentiment d'attente et d'espoir.

« Dans « La Mère », l'épisode du meurtre à l'auberge s'achevait par la séquence où des saules pleureurs au feuillage argenté, bougeant à peine, sont éclairés par un doux soleil matinal. De cette façon, le paysage donnait une « détente » émotionnelle à la fin d'une scène tragique.

« Et la scène de la prison était entrecoupée par des « cadres de printemps ». L'éclat ensoleillé des ruisseaux printaniers et des nuages légers dans le ciel formait une dissonance avec l'ombre lourde de la prison et ce contraste permettait de mieux exprimer l'état du héros.

« Dans « Le Manteau », c'est le Petersbourg de Gogol qui se dressait devant nos yeux. Dans ce film le paysage n'était pas monté en séquences isolées, non : l'action du film se déroulait sur le fond du paysage. Mais c'était une toile de fond active, elle caractérisait l'époque avec vigueur et déterminait le style de tout le film... »

Il va de soi que l'émotion peut être provoquée non seulement par un paysage musicalement construit, mais aussi et bien souvent par la **matière même** du paysage.

Je ne parle même pas de maisons détruites et de ruines fumantes, tout aussi impressionnantes dans les séquences des actualités cinématographiques que sur les lithographies de Daumier (particulièrement dans la série de planches se rapportant à la guerre franco-prussienne), — mais n'importe quel paysage « désolé », fait de terre nue et d'un arbre solitaire et rabougri, a toujours toute chance de susciter — par lui-même, **par les objets qui le composent** — un état d'esprit morose et de sombres émotions...

Mais notre étude concerne avant tout le paysage musical.

C'est pourquoi nous choisissons pour objet d'analyse **la scène du lever du jour dans le port d'Odessa...** (11).

« La suite des brouillards »... (11 bis) est une sorte de « post-peinture » évoluant vers une certaine « prémusique ». C'est dans l'art de l'Extrême-Orient — en Chine et au Japon — que s'épanouit dans toute sa plénitude « la musique des yeux » (12).

Et avec une richesse particulière dans la peinture des paysages.

Naturellement, c'est aux sources du genre et en même temps là où il atteignit les plus hauts sommets de la perfection qu'il est intéressant de suivre les traits essentiels du paysage musical. Car c'est précisément là, dans les traits de sa **prime jeunesse**, que s'évoque en écho **la première étape, la naissance** d'un phénomène semblable — les premiers pas de l'édification de la cinématographie en tant qu'art indépendant.

A propos : les « suites de paysages » à l'aide desquelles opèrent les Chinois, sont très proches par leur méthode de la symphonie construite en **une continuité** de toute une série **d'images de paysage** qu'utilisait le cinéma muet lorsqu'il créait sa « musique ».

Il ne faut pas oublier qu'une image de paysage isolée, « collée » dans l'action à la manière d'un timbre-poste n'obtenait jamais un pareil effet et n'agissait strictement que dans les limites de l'information géographique. (Une telle « information » est presque toujours le lot d'un cadrage isolé, mais aussi, très souvent, de la première image de la série de prises de vues successives. Ceci, à moins qu'il ne s'agisse d'une image du type « le choc de la vague » au début du « Potemkine ».)

Quant aux développements ultérieurs de tout ce qui fut trouvé dans « les brouillards d'Odessa », cela se situe **bien au-delà des limites** du cinéma muet.

La tradition s'en est trouvée prolongée — dans le même sens — par les solutions audio-visuelles dans « Alexandre Nevsky » (l'aube avant le combat sur la glace) et dans une plus grande mesure par les scènes isolées dans « Ivan le Terrible ».

C'est précisément de cette méthode que découle la transformation directe en travail musical aux étapes suivantes de l'évolution du film et que demeure **sauvegardée** l'unique tradition et la méthodologie du travail — à partir du cinéma **muet**, en passant par le **sonore** et en allant vers **l'audio-visuel**.

Un tel partage de la cinématographie en trois étapes me parait justifié.

Par cinéma **sonore**, j'entends le cinéma de la **co-présence non-organique du son et de l'image :**

en théorie, tel fut le cinéma sonore à ses débuts, mais en pratique, hélas ! tels sont encore de nombreux films contemporains. Ces films se caractérisent par le rôle prépondérant du son, **essentiellement de la parole.**

En ce qui concerne l'étape suivante du cinéma audio-visuel, ce sera **la cinématographie de la fusion du son et de l'image,** conçus comme les éléments commensurables et égaux destinés à construire le film en son entier.

Cependant, avant d'aborder **le passé pictural** et **l'avenir audio-visuel** des « brouillards d'Odessa », dévoilons brièvement comment et sur quoi est basé leur propre jeu évocateur.

Pour l'essentiel, la composition est bâtie sur trois éléments :

1) Les brouillards.

2) L'eau.

3) Les silhouettes des objets (flèches de grues dans le port, navires à l'ancre, etc.).

Il est intéressant de noter que toutes ces composantes appartiennent au système des « quatre éléments » natu-



« LE CUIRASSE POTEMKINE ». –



« OCTOBRE ». MISE EN PLACE DE LA SCENE DU LYNCHAGE (EISENSTEIN COUCHE). (PHOTO DE A. SIGAIV.)

rels dont l'utilisation pour la structure des images était préconisée par la poétique de l'époque élisabéthaine et du théâtre shakespearien :
l'air, l'eau, la terre, le feu.
Dans cette introduction à la scène du deuil, le quatrième élément — l'élément feu — est absent pour le moment.
Mais cela est tout à fait logique : ici, en attendant, c'est la mort, le deuil, le principe passif.
L'élément feu fera irruption plus tard, — en flamme du meeting de protestation en quoi va se transformer le meeting de la veillée funèbre autour de Vakoulintchouk.
D'image en image, chacun des trois éléments — chacun différemment et à sa manière — va se combiner avec les deux autres.
Voici une image entièrement envahie par la nappe grise du brouillard. C'est à peine si l'on devine les vagues silhouettes des mâts, comme voilés de translucides tulles de deuil (13).
Voici l'image pure, argentée, de la surface unie des eaux et ce n'est pas très loin, à l'horizon, qu'apparaît en tout petit le thème des navires.
Voici la masse noire de la bouée qui, en pesant accord « terrien », intervient dans l'élément eau et se balance en cadence sur la mer d'argent.
Et voici les masses noires des coques de navires qui viennent envahir toute la superficie de l'écran et qui, lentement, défilent devant la caméra.
L'accord d'ensemble des motifs mélodiques évolue de l'impondérabilité des brouillards, les contours imprécis des objets — à travers la surface d'un gris de plomb des eaux et les voiles grises — vers les coques des navires d'un noir velouté, vers « la terre » du quai.
L'imbrication (14) dynamique des lignes distinctes de ces éléments, conflue en un dernier accord statique.
Ils se confondent dans l'image immobile où la voile grise est devenue une tente, les étraves noires des navires — le crêpe d'un ruban de deuil, l'eau — les larmes des femmes aux têtes courbées, le brouillard — la douceur des contours d'une prise de vue sans mise au point, et où la terre devient le cadavre qui git sur les pavés du quai.
Et c'est alors qu'intervient, — encore à peine audible — le thème du feu.
Il intervient en lueur vacillante du mince cierge dans les mains de Vakoulintchouk — pour croître en flambée de colère du meeting et flamboyer en brasier écarlate du drapeau rouge hissé au mât du cuirassé mutin.
A partir d'une vague, presque impondérable sensation de tristesse et de deuil en général, le mouvement progresse vers la victime réelle, tombée pour la liberté ; de la mélancolique surface de la mer — vers l'océan de la douleur humaine ; de la tremblotante flamme de bougie dans les mains du combattant tué — à travers le deuil des masses accablées de douleur — vers le soulèvement embrasant toute la ville.
Ainsi dans la partie liminaire de la scène se meuvent en s'entrelaçant les lignes isolées des « quatre éléments » — tantôt venant au premier plan, tantôt laissant la place à d'autres et s'effaçant dans les profondeurs de la toile du fond, se soulignant l'un l'autre, s'accentuant ou se contrastant mutuellement.
En même temps, chaque ligne progresse selon sa propre voie, poursuit son mouvement propre.
D'image à image les brouillards se dissipent :
leur matérialité devient de plus en plus aérienne, transparente.
Et inversement, sous nos yeux, s'épaissit et s'appesantit la terre :
d'abord ce ne sont que légères fumées noires qui se confondent avec le brouillard, puis les squelettes des mâts et du gréement, ou les silhouettes de grues, semblables à des insectes gigantesques.
Et puis ces étraves et ces mâts, émergeant de la nappe de brouillard, s'agrandissent sous nos yeux en chaloupes et en goélettes.
Coup de « vorschlag » (15) de la bouée noire — et voici que surgissent les masses des corps de grands navires.
Je n'ai mentionné ici que le jeu réciproque des principes **matériels,** c'est-à-dire des « éléments » : eau, air, terre.
Mais y fait chorus, rigoureusement, le jeu réciproque de **la pure tonalité et de la matière :** le milieu gris-trouble, spongieux du brouillard, le gris-argent du plan d'eau miroitant, les bords veloutés des massifs noirs des détails matériels.
Et à tout cela répondent rythmiquement et **la longueur calculée des séquences** et **l'oscillation « mélodique »,** à peine perceptible, **des objets filmés.**
En trille spécifique s'inscrit ici le vol des mouettes.
La mouette dans l'air — c'est un fragment de brouillard et de ciel.
La mouette posée en silhouette noire sur la bouée — c'est l'élément « terre ».
Et au milieu, comme une aile de mouette démesurément grandie, la blancheur de la voile du yacht assoupi sur l'eau... (16).
Et il semble que les différences de facture des divers éléments, de même que ces éléments entre eux composent cet ensemble qu'est un orchestre qui unit dans la **simultanéité** et la **continuité** de l'action les instruments à vent et les instruments à cordes, le bois et le cuivre !
« L'humanisation » de la nature qui est, en fait, une manière allégorique de parler de l'homme par l'entremise des éléments du paysage est propre à la poésie de tous les peuples...
Peut-on en découvrir l'équivalent dans la composition du « Potemkine » ?
On peut ! Et le plus curieux, c'est que cela ne concerne pas tellement l'homme et ses émotions, recouverts du voile d'un paysage lyrique.
L'intéressant est que ce film — film qui proclamait à pleins poumons l'abolition du système des héros-protagonistes individualisés et la libération des entraves de l'indescriptible « triangle » canonique — ce film est, dans une certaine mesure, une gigantesque allégorie en son entier, la monumentale métaphore d'un tel triangle.
En son temps, un seul critique (17) découvrit que, par l'ossature de sa structure dynamique, le cinquième acte de « Potemkine » est directement issu, sous une forme modifiée, de la scène traditionnelle : la libération de l'héroïne des griffes du traître — du fin fond de la tradition classique des histoires à poursuites.
Exactement de la même façon — juste pour faire un « mot » et dans l'entrain d'une métaphore bien venue, un autre critique (je ne me souviens plus du tout qui ni où) laissa tomber en passant la remarque qu'en fait, « l'escalier d'Odessa », c'est le triangle traditionnel monté en scène de masses.
« L'Escalier » aspire à rejoindre « Le Cuirassé ». Et un traître lui barre le chemin : « Les Pieds des soldats du tsar ».
L'amusant, c'est qu'ici est notée en passant une démarche tout à fait préméditée et consciemment agencée.
Je viens de retrouver par hasard parmi de vieux écrits, une note se rapportant au travail que je pensais réaliser entre « La Grève » et « Potemkine ».
En ce temps je voulais réaliser l'épopée de la Première Armée de Cavalerie (18).
Et dans les notes ayant trait à la structure dramaturgique de ce film supposé je retrouve cette réflexion : « Bâtir les destins et les interférences des collectivités et des groupes sociaux selon le type de péripéties à l'intérieur... d'un triangle ! »
« Konarmia » ne fut pas réalisé.
Mais la méthode s'insinua dans « Potemkine ».
Et probablement « l'humanisme » de ce film démuni d'hommes-protagonistes tient en grande partie au fait que sous l'image collective vivent dans toutes leurs vitales péripéties de vivants prototypes humains.
De même, et cela presque partout, le bruit des machines de « Potemkine » était déchiffré comme le battement ému du cœur collectif du cuirassé, pris en tant qu'une vivante collectivité de marins.
Il est intéressant que tous mes films « dépersonnalisés » portent cette même empreinte.
Dans « Octobre » ces mêmes relations existent entre le centre dirigeant et les quartiers ouvriers. Dans l'épisode des journées de juillet, le « traître » — le gouvernement Provisoire — parvient à les séparer : dans le film cela est

montré matériellement : par l'ouverture du pont géant du Palais. Les épisodes du 25 octobre débutent par la fermeture des ponts le long desquels les masses affluent pour l'assaut victorieux du palais d'Hiver.
(Il y a même l'épisode parodique, lorsque sur le minuscule pont de la Banque (!) s'avance « à l'aide du palais d'Hiver » la comique procession des vieux avec à leur tête le maire de la ville, Chreider.)
Et si l'on « dévoilait » selon le même principe « L'Ancien et le Nouveau » (19), l'on verrait qu'ici la structure dépasse largement les bornes d'une manière « lyrique » de traiter le « triangle » — maintes fois elle atteint, dans les images généralisées, un érotisme dénudé, digne « sur le plan personnel » des pages de « La Terre » de Zola, voire des « Liaisons dangereuses » !
Ce qui m'exalte aujourd'hui, c'est de voir comment, sous nos yeux, prend forme l'étape de **l'unité et de l'harmonie des moyens d'expression.**
Je ne sais ce qu'il en est dans le domaine des autres arts, mais en ce qui concerne l'esthétique du montage, d'une façon ou d'une autre, nous sommes vraisemblablement au seuil de la **troisième phase** de l'histoire de son développement.
La **première** étape de ce développement fut le stade amorphe, non différencié, du montage « préhistorique » : la cinématographie d'un seul point de prises de vues. (Etape que répéta et répète encore de nos jours et dans toute sa « splendeur » le premier stade du cinéma sonore !).
Ensuite ce fut l'étape de la tendance, sans cesse accrue, de la **dissociation des éléments isolés** que l'on faisait se heurter de front par le montage (quasiment sous l'égide d'Anatole France : « Faites heurter les épithètes de front ! »).
Aux approches du développement du cinéma sonore cela trouva encore sa résonance dans notre « Déclaration » de 1928 (20) où nous réclamions — voie menant au contrepoint futur — **la divergence brutale et l'opposition du son et de l'image.**
A cette étape du cinéma muet, précédant immédiatement l'apparition du son, l'application conséquente du principe de « l'individualisation » amenait de véritables excès dans l'écriture du montage : **la confrontation de fragments sans rapports entre eux,** créant par leur continuité l'illusion d'une action ou d'un mouvement suivis. De tels exemples abondent dans « Octobre » (1927), mais la première expérience de ce genre appartient une fois de plus à « Potemkine » (1925) — il s'agit toujours des lions rugissants de l'escalier du palais Vorontzov à Aloupka (21).
Ici, trois phases distinctes du mouvement, représentées par trois statues distinctes de trois lions de marbre étaient assemblées, créant l'illusion d'un lion unique se dressant.
Vers la même époque, quelques années auparavant, je rêvais de monter les aventures de Robert Macaire avec les **cent et une poses de cent et une planches** — phases successives de la gesticulation de l'immortel acteur français Frédéric Lemaître. Il jouait Macaire dans la célèbre pièce « L'Auberge des Adrets » (22) et les caractéristiques inimitables de son jeu sont gravées en cent et une lithographies d'Honoré Daumier — la série « Les cent et un Robert Macaire » (23) (1835). (A suivre). — S.M. EISENSTEIN.

« La non-indifférente nature » est la quatrième partie de l'ouvrage théorique capital qui porte le même titre. Avec l'aide de N. Kleïman et L. Kozlov, chargés du Cabinet Scientifique Mémorial de S.M. Eisenstein à Moscou, nous en avons fait une sorte de montage, donnant l'essentiel du texte (voir Cahiers nos 211, 213, 214). D'autres passages de « La musique du paysage » ont été publiés en français dans la traduction de Léon Robel : notamment la dramaturgie de « la suite des brouillards » du « Cuirassé » Potemkine » et l'étude du montage « continu » dans la peinture chinoise (voir « Le Montage », Change, éd. du Seuil, Paris 1968).

Notes : (Œuvres choisies, t. 3, p. 251-323, extraits.)
1) Ecrit au cours du printemps-été 1945. Des extraits importants ont été publiés en « avant-première » dans la revue « Iskousstxo Kino » no 11, 1962. Cette partie du livre a pour épigraphe le célèbre quatrain de Pouchkine où le poète souhaite que devant la porte de son tombeau « s'ébatte la jeune vie » et que « **l'indifférente nature** rayonne d'éternelle beauté ».
2) « De la structure des choses » et « Encore une fois de la structure des choses ».
3) Cf. Amiel : « Un paysage quelconque est un état d'âme ».
4) En français dans le texte.
5) Arnold Schoenberg (1874-1951) compositeur autrichien, théoricien et pédagogue, créateur de la musique atonale.
6) « Le Cavalier bleu ». En allemand dans le texte.
7) En français dans le texte.
8) S.M. E. fait allusion au film de Man Ray « Etoile de mer » (1927) et, semble-t-il, au film de Cavalcanti « Rien que des heures » (1926).
9) Anatoly Golovnia (né en 1900), l'un des fondateurs de l'école soviétique d'opérateurs, a tourné avec Vsévolod Poudovkine « La Mère », « La Fin de St-Petersbourg », « Le Descendant de Tchinguiz-khan » (« Tempête sur l'Asie »), « Le Déserteur », etc. Aujourd'hui professeur de V.G.I.K.
10) Film de Grigory Kozintzev et Leonid Trauberg, opérateur A. Moskvine. D'après Gogol.
11) Plus loin, à propos de la peinture chinoise, S.M. E. remarque : « Il est intéressant de noter que les paysages qui « résonnent » le plus sont ceux où interviennent des brumes ».
11 bis) « Suite », terme de musique, en français dans le texte.
12) « Musique des yeux » — terme employé par le grand décorateur Pietro Gonzago » (Note de S.M. E.).
Pietro Gonzago (1751-1831) célèbre architecte et décorateur de théâtre. Italien, il travailla beaucoup en Russie.
13) S.M. E. précise ailleurs : « (Dans cette scène) tout l'arsenal des moyens techniques passe entre les mains habiles de l'opérateur Tissé : au tulle naturel du réel brouillard s'ajoutent tulles et résilles placés devant l'objectif pour obtenir le flou des fonds, et à tout cela correspond le flou optique des bords de l'image, obtenu par un système de lentilles spéciales (soft-focus) ».
14) S.M. E. appréciait ce terme français pour traduire les mots russes « spléténié » (entrelacement) et « sotchétanié » (union, combinaison...).
15) Appogiature. En allemand dans le texte.
16) « Il est intéressant de se rappeler que l'homme primitif concevait l'oiseau comme **une parcelle du ciel.**
« Mieux que cela : N. Marr démontra que selon la signification première des racines des langues antiques les oiseaux se dénommaient... « nébéssiata » (célestinots), c'est-à-dire « les petits du ciel » !
« Comme on le voit, même la « poésie » plastique fait écho aux notions primitives du monde tel que le concevait l'humanité à l'aube de son évolution ! » (Note de S.M. E.).
Nikolaï Marr (1864-1934) savant soviétique, linguiste. Sa théorie sur l'origine des langues fut vivement critiquée par Staline dans son ouvrage « Marxisme et problèmes de linguistique ».
17) « Il me semble que c'était le jeune Asquith dans la revue « Film classic » (Note de S.M. E. qui parle du réalisateur anglais Anthony Asquith).
18) En 1924 S.M. E. songeait à filmer « Konarmia » d'Isaak Babel (1894-1941). Ce célèbre recueil de récits relate l'épopée de la « Première Armée Montée » — la cavalerie de Boudenny qui réalisa des prodiges pendant la guerre civile. S.M. E. voyait en Babel une « irremplaçable anthologie du nouvel ordre imagé du cinéma ».
19) « La Ligne générale ».
20) « Signé par moi conjointement avec Poudovkine et Alexandrov » (Note de S.M. E.). Il s'agit du fameux « Manifeste » (« L'Avenir du film sonore »).
21) Cette villégiature à la pointe sud de la Crimée est distante d'Odessa où les lions sont censés rugir, de 350 km à vol d'oiseau.
22) et 23) En français dans le texte.



« OCTOBRE », TOURNAGE DU GROS PLAN « ALLELUIA ! » (AU PALAIS D'HIVER) S.M.E. A GAUCHE (PHOTO A. SIGAIEV).

“Les Oiseaux” : analyse d’une séquence

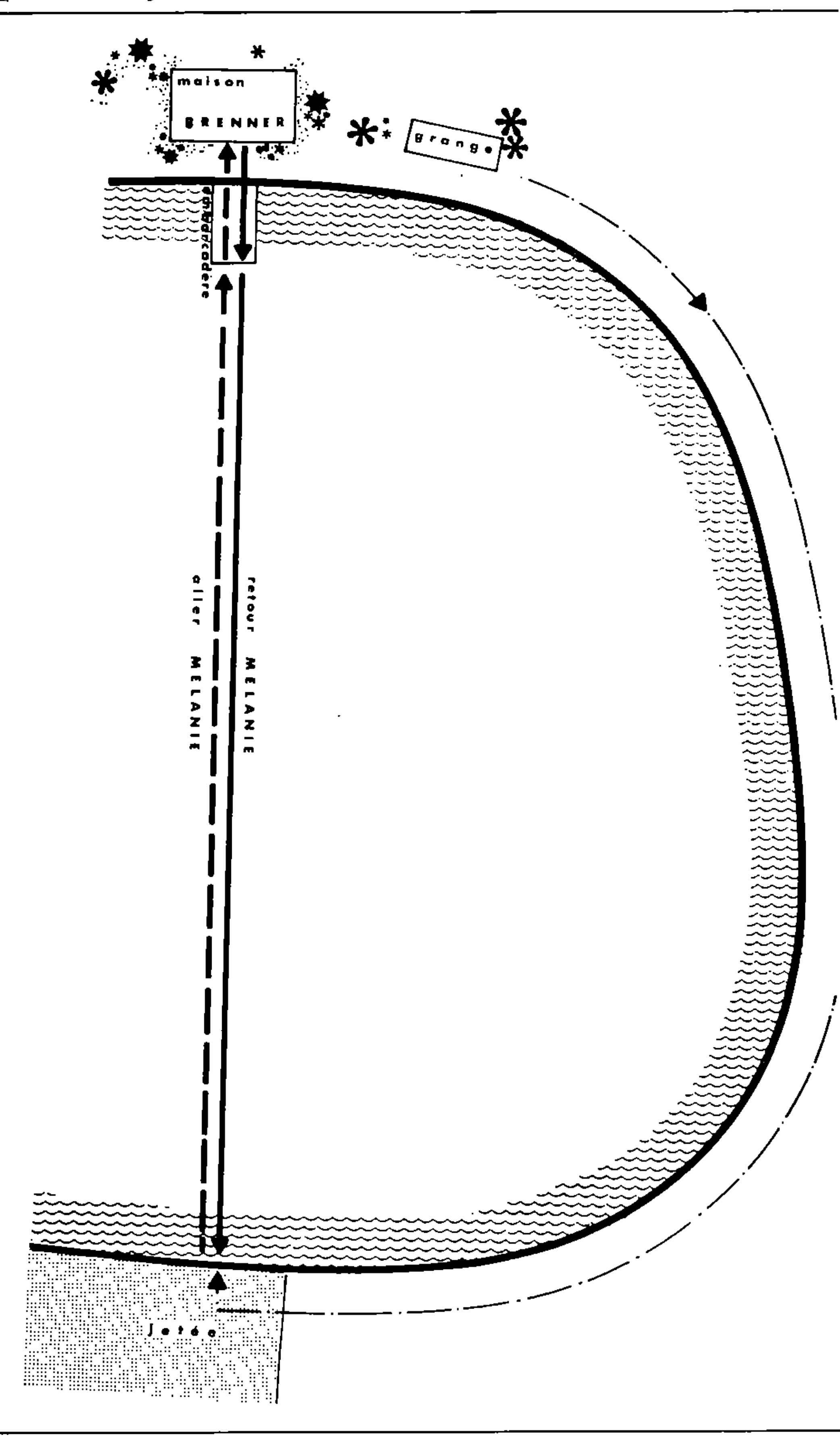
par Raymond Bellour

Les pages qui suivent sont extraites d'un travail en cours consacré à l'œuvre de Hitchcock. Elles se présentent comme un essai d'analyse systématique et prétendent à ce titre organiser sur un segment limité le plus grand nombre possible d'éléments qui constituent le « texte » cinématographique. Pourtant, cette analyse, longue et détaillée, est incomplète encore, tant il est vrai que toute tentative, toute tentation de cet ordre entre fatalement dans le cercle dont Freud a si admirablement fixé les termes : « die endliche und die unendliche analyse », celle qui se finit et celle qui n'en finit pas.

C'est d'autre part de façon tout à fait délibérée que je m'en suis tenu à un vocabulaire libre de toute référence sémiologique ou linguistique. S'il n'est pas douteux que le film soit, comme tout objet de communication, un système de signes, et puisse espérer recevoir un jour la sanction d'une formalisation codifiée, on a préféré attendre qu'il se découvre comme tel, dans toute la richesse de sa provocation logique, plutôt que d'être contraint et recouvert dès l'origine par la rhétorique parfois hâtive et castratrice d'une conceptualisation préalable. D'où ce mot presque inexact de rime, que j'ai employé exclusivement pour dénoter de très fortes homologies formelles, et qui s'est imposé de lui-même, comme ces concepts de condensation et de déplacement qui permettent si remarquablement d'éprouver l'abstraction matérielle du film.

Ajoutons enfin que ce travail s'est voulu, d'entrée de jeu, peu conclusif. Il le doit à la partiellité de son objet, qui semblait interdire, faute d'extensions et de preuves ultérieures, toute clôture trop précise, aussi bien sur l'objet global, Hitchcock (1) — et au-delà, le récit cinématographique — que sur l'opération d'analyse elle-même.

On y reconnaîtra pourtant, peut-être, en filigrane, cette idée, qui attente à un idéalisme trop ancien pour manquer d'être formulée : à savoir que le beau, qui a toujours passé pour défier l'analyse et renvoyer, en dernier lieu, l'œuvre à l'indéfinition romantique de son dépassement, est précisément ce que l'analyse rencontre, dans sa possibilité même, quand elle met à jour l'équilibre toujours défait, toujours recomposé, d'un ensemble de formes et de structures qui définissent l'œuvre, cet objet du plaisir esthétique, comme lieu de beauté, en même temps qu'elles le déterminent, dans une entière réversibilité logique, comme lieu du désir.



I PREALABLES

L'analyse de cette séquence des « Oiseaux » a pour but de montrer sur un exemple comment le sens naît dans la succession du récit en images par la double contrainte de la répétition et de la variation, hiérarchisées selon la progression logique de la symétrie et de la dissymétrie.
Les éléments sur lesquels portent les effets de sens se trouvent rassemblés ici dans un fragment qui suit l'ordre naturel du récit, même s'ils gagneraient à s'articuler diversement à d'autres éléments semblables ou dissemblables distribués sur le champ complet du récit, mieux, de cet entrelacs de récits marqués du nom d'Alfred Hitchcock. Le morcellement extrême du découpage, qui rend Hitchcock si proche de la leçon inaugurale de Griffith, permet d'autre part d'isoler les éléments par le plus simple des dénombrements : la numérotation successive des plans. Enfin, cette séquence est presque entièrement libre de musique et de mots : elle fait éclater, au cœur du cinéma parlant, les hautes vertus stylistiques et démonstratives du cinéma muet.
En cela, cet exemple facilite l'analyse, particulièrement la citation toujours conjecturale du « texte » cinématographique. Cette simplicité a son revers. L'exemple contraint doublement, par la rigueur de l'ordre successif et le nombre élevé des plans. Tout s'y avoue, mais dans une clarté difficile.
On se rappellera utilement que « séquence » est un terme approximatif, souvent trompeur dans cet art de la narration souple et continue propre au classicisme du grand cinéma américain. Notre découpe, qui a sa justification, possède aussi son arbitraire. Le début ni la fin ne constituent à proprement parler de ce segment de film une unité close et strictement définissable. L'analyse pourrait les déborder, jusqu'à peut-être retrouver par ouvertures successives le film en son entier. Mais c'est elle, inversement, qui détermine dans son parcours et sa possibilité même, l'autonomie de ce segment de film. Car, tel quel, ce segment possède sa logique, qui définit du même coup la pensée par images et la réalité d'une méthode. Ajoutons enfin que ce choix, dû au hasard logique d'une fascination, ne doit rien à une convenance due aux besoins rétrospectifs de l'analyse.
Séquence, donc, dès l'instant où le mot n'est que de convention et se montre aussi imparfait à désigner une unité fixe de narration que le plan une unité fixe de la prise de vues (2). L'arbitraire de la découpe comme l'absence volontaire de toute référence linguistique nous interdisent d'user des catégories affinées proposées par Christian Metz pour recenser les unités syntagmatiques de la continuité filmique (3). Avançons seulement qu'on ne saurait proprement qualifier ce segment de « séquence ordinaire » puisque, si la consécution paraît unique, elle n'est pas discontinue. Il pourrait être dit, comme on verra, « syntagme narratif alterné », si le clivage entre celui qui voit et sa vision, devenue double action, s'interprète comme une double consécution temporelle ; « scène » enfin, si on y reconnaît la loi d'une consécution unique et continue.
C'est là le mot qui sonne le plus juste : sa simplicité impose à l'esprit un espace fermé où des héros s'affrontent. Et, au-delà, il touche au mythe, que Freud, du fond des premières enfances, rappela comme « scène primitive ».

II LA SEQUENCE

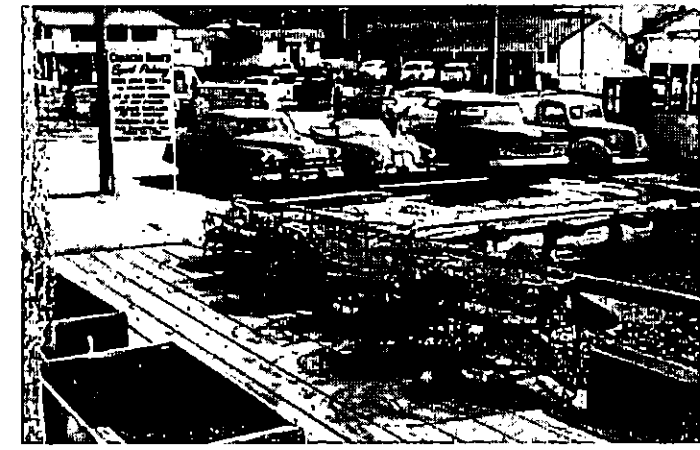
Le texte qui suit est le découpage intégral de la séquence, établi d'après le découpage technique terminal et nos propres notes. Il commence au plan 3 car la numérotation suit, pour des raisons de commodité, la division de la copie en bobines, purement matérielle. Les notations qui accompagnent la désignation du plan constituent la série des pertinences les plus fortes. On en a limité volontairement le nombre ; on les a d'autre part formulées en de strictes oppositions. L'opposition fixe/mouvement qui dénote l'absence ou la présence du mouvement de caméra est absolument rigoureuse. Les deux autres sont relatives, et doivent s'éclairer des nuances du découpage comme de celles de l'interprétation ; en premier lieu l'opposition proche/lointain qui traduit la dialectique des cadrages et marque ainsi plus un rapport de plan à plan que des unités fixes.
Nous avons jugé inutile de faire figurer le minutage. L'ensemble de la séquence dure six minutes quinze. Elle compte presque exclusivement des plans courts dont les écarts ne sont pas pertinents dans un art qui ne procède pas, comme en musique, à une notation rythmique par unités conventionnelles.
Nous avons appelé, à seule fin de les différencier, « embarcadère » le pont de bois qui permet d'accoster quand on arrive auprès de la maison Brenner, « jetée » le quai qui ceint le petit port de Bodega Bay.
L'analyse contraint, et la structure invite, à découper la séquence en segments repérables, groupant, selon les cas, un nombre plus ou moins grand de plans. Ils sont dits **groupe** ou **série.** La plupart des séries se regroupent dans deux **ensembles,** dits A et B : d'où l'appellation A1, etc. pour les séries du premier ensemble, B1, etc. pour celles du second. Ils sont chacun définis par un centre, dit centre A ou B. Les séries initiale et finale sont simplement désignées par les mots : départ, arrivée. Certains plans, comme on verra, chevauchent deux séries : la commodité de la découpe le veut, le commentaire en donnera les raisons. Sa lecture, comme celle du découpage, peut s'aider de ce résumé schématique de la scène :

3-12	Départ
12-14	(A0)
15-24	A1
25-31	A2
32-36	A3 (Centre A)
37-43	A4
44-56	A 5-B1
56-60	B2 (Centre B)
60-71	B3
72-84	Arrivée

Un schéma visuel sommaire est donné ci-contre. Précisons que cette vue d'ensemble n'apparaît en aucun cas au cours de la séquence.
Le film est en couleur. S'il n'y paraît pas à la simple lecture, c'est qu'il eût fallu convertir en description exacte la fiction technique, au risque d'entraîner le film, pour en retrouver la chair même, du côté du roman. C'est là une première restriction de principe à la puissance analytique : on ne peut contraindre le film, qui dit la vie, à laisser apparaître en clair rien d'autre que les structures de l'esprit.
Le film est commencé depuis dix minutes. Nous sommes à Bodega Bay, petit village de Californie.
Mélanie Daniels, jeune femme de la société mondaine de San Francisco, arrive à Bodega Bay pour offrir à Cathy Brenner, à l'occasion de son anniversaire, un couple de perruches, que le français appelle « inséparables », l'anglais, plus finement, « love birds ». Elle ne connaît pas l'enfant, mais elle a eu avec son frère, Mitch Brenner, au cours d'une rencontre chez un oiseleur de San Francisco, une conversation mi-agressive mi-moqueuse qui a éveillé son intérêt au point de motiver ce voyage à deux cents kilomètres de la ville.
La scène commence au moment où Mélanie Daniels arrive sur la jetée de Bodega Bay pour porter par surprise les oiseaux dans la maison de Mitch Brenner qu'on aperçoit, au loin, de l'autre côté de l'eau.

3 Plan général. (Fixe).
Au fond, la voiture de Mélanie effectue un virage et arrive au premier plan sur la droite.
(Cris de mouettes, off)
4 Plan d'ensemble. (Fixe).
La voiture amorce la descente et sort au fond sur la droite.
5 Plan d'ensemble avec pano en plongée. (Mouvement).
Mélanie se gare derrière le bureau des marées. Elle sort de la voiture, tenant la cage à oiseau, et se dirige vers le quai. La caméra panoramique à droite sur elle et la suit, se dirigeant vers le pêcheur, en second plan.

5



6 Plan moyen. (Fixe).
Mélanie entre à gauche, en premier plan, face au pêcheur.
Mélanie : Y a-t-il un canot pour Miss Daniels ?
Pêcheur : Euh... Oui, madame, c'est, euh ; celui à droite en bas.
Mélanie sort à droite.
7 Plan rapproché. (Fixe).
Le pêcheur fixe Mélanie tandis qu'elle lui tend la cage et commence à descendre l'échelle, hors champ.
8 Plan moyen avec pano. (Mouvement).
Le pêcheur aide Mélanie, la caméra panoramique vers le bas sur elle, en train de descendre l'échelle, pêcheur hors champ.

8



9 Plan rapproché. (Fixe).
Le pêcheur se redresse, hoche la tête et commence à descendre l'échelle, hors champ.

10 Plan moyen. (Fixe).
Mélanie est assise dans le canot. Le pêcheur au bas de l'échelle saute dans le canot et fait démarrer le moteur. Il regagne l'échelle lorsque Mélanie dirige le canot au premier plan droite.
(Bruit de moteur)

10



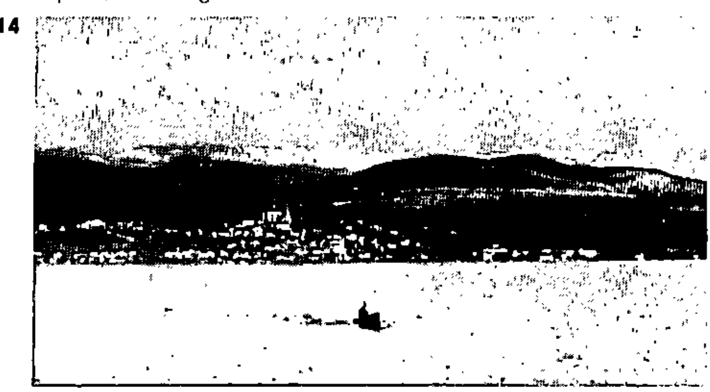
11 Plan rapproché. (Pêcheur voyant / Fixe / Proche).
Le pêcheur sur l'échelle, regardant Mélanie, hors champ, sur la droite.

11



12 Plan d'ensemble, plongée. (Mélanie vue / Fixe / Proche).
Sur Mélanie pilotant le canot vers l'arrière-plan.
13 Plan d'ensemble. (Mélanie / Fixe / Lointain).
Sur Mélanie pilotant le canot, de gauche à droite.
14 Plan d'ensemble, plongée. (Mélanie / Fixe / Lointain).
Sur Mélanie dirigeant le canot vers le premier plan. A l'arrière-plan, le village.

14



15 Plan général à moyen. (Mélanie voyant / Fixe / Proche).
Mélanie dirige le canot et regarde avec attention, hors champ droite.
16 Plan d'ensemble (subjectif). (Mitch vu / Fixe / Lointain).
La maison Brenner. Mitch, Lydia et Cathy se dirigent vers le camion garé dans l'allée.

17 Plan moyen. (Mélanie voyant / Fixe / Proche). Mélanie pilote le canot, les yeux fixés, hors champ droite, sur le groupe. Elle se tourne et coupe le moteur.
(Le bruit du moteur s'arrête)

17


18 Plan d'ensemble (subjectif). (Mitch vu / Fixe / Lointain). La maison Brenner. Les Brenner se dirigent vers le camion et commencent à monter dedans.

18


19 Plan moyen. (Mélanie voyant / Fixe / Proche). Mélanie fixe le groupe, hors champ.
(Bruit du moteur du camion, off)

20 Plan d'ensemble (subjectif). (Mitch vu / Fixe / Lointain). La maison Brenner. Le camion démarre, se dirigeant de gauche à droite, Mitch s'engage en courant dans la descente, de gauche à droite.

21 Plan rapproché. (Mélanie voyant / Fixe / Proche). Mélanie fixe Mitch, hors champ droite, puis lève son aviron et commence à pagayer vers le premier plan.

22 Plan d'ensemble (subjectif). (Mitch vu / Fixe / Lointain). La maison Brenner. La grange. Mitch ouvre la porte de la grange et entre.
(Bruit de pagaie, off)

23 Plan général à moyen. (Mélanie voyant / Fixe / Proche). Mélanie pagaye en direction de l'arrière-plan et regarde sur la droite.

24 Plan général (subjectif). (Non-Mitch / Fixe / Lointain). L'embarcadère. Le canot de Mélanie, hors champ, se dirige vers l'embarcadère.

25 Plan général, plongée pano. (Mélanie voyant / M / P). Sur Mélanie pagayant vers l'embarcadère ; elle attache le canot, se lève, saisit la cage, et monte sur l'embarcadère. La caméra panoramique, de bas en haut sur elle, quand elle monte les marches en premier plan, regardant à gauche, hors champ.

25


26 Plan d'ensemble, mouvement avant. (Non-Mitch / M / L). La propriété des Brenner, la porte de la grange est grande ouverte.

27 Plan moyen à la grue. (Mél. voyant / M / P). La caméra suit en travelling arrière Mélanie qui s'avance au premier plan, elle sourit, regarde à gauche, hors champ.

28 Plan général mouvement. (Non-Mitch / M / L). La caméra s'avance, vers la gauche, découvrant la cour de la grange.

29 Plan moyen à la grue. (Mél. voyant / M / P). La caméra suit en travelling arrière Mélanie qui avance en souriant.

30 Plan général, mouvement avant. (Non-Mitch / M / L). La caméra s'avance, vers la gauche, découvrant la cour de la grange.

31 Plan moyen rapproché à la grue. (Mél. voyant / M / P). La caméra recule vers la gauche, sur Mélanie montant les marches qui mènent à la maison ; elle essaie d'ouvrir la porte, y parvient, et entre.

31

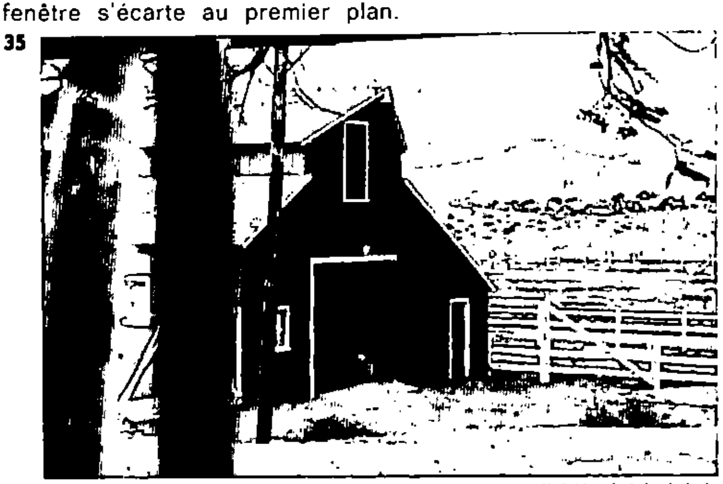

32 Plan à la grue. (Mélanie / M / L). L'intérieur de la maison Brenner. La caméra fixe la porte quand Mélanie entre, cadrée en plan d'ensemble, puis recule en travelling arrière, la suivant à mesure qu'elle s'avance au premier plan, vers le living-room où elle s'arrête et regarde autour d'elle. La caméra panoramique droite sur elle, elle entre dans la chambre, y dépose la cage sur un coussin, regarde autour d'elle, ouvre son sac et fouille à l'intérieur.

32


33 Gros plan (insert). (Mél. - ses mains - / F / P).
Sur les mains de Mélanie qui tire deux enveloppes de son sac ; elle pose l'enveloppe marquée « pour Cathy » sur le devant de la cage et déchire l'enveloppe marquée « pour Mitchell Brenner » en menus morceaux qu'elle remet dans son sac et quitte le champ sur la gauche.
(Bruit du papier qu'on déchire)

33


34 Plan général avec pano. (Mél. voyant / F / L).
La caméra panoramique sur la gauche, suivant Mélanie vers la fenêtre de la salle à manger, regardant au dehors.
35 Plan général. (Non-Mitch / F / L).
La porte ouverte de la grange alors que le rideau de la fenêtre s'écarte au premier plan.

35


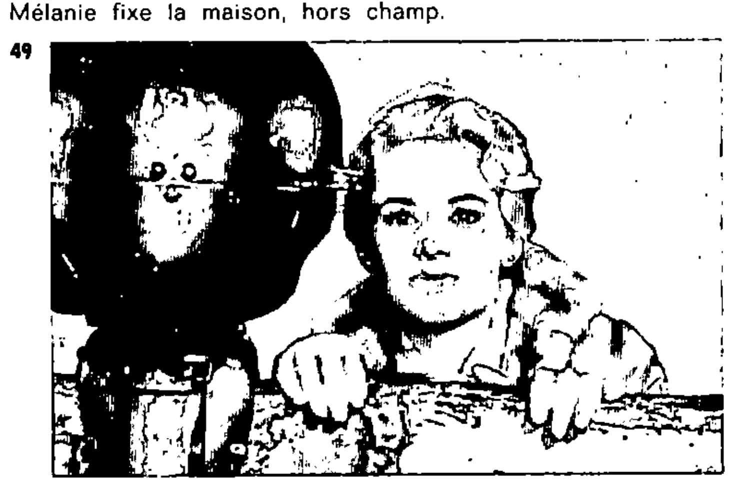
36 Plan d'ensemble avec pano. (Mél. / M / L.).
La caméra panoramique à droite, suivant Mélanie dans l'entrée, elle court vers la porte, au fond, en regardant autour d'elle, et sort.
37 Plan moyen à la grue (Mél. voyant / M / L).
Mélanie sort de la maison, la caméra la suit, panoramiquant à droite, tandis qu'elle passe le porche et redescend l'escalier, puis se dirige vers l'arrière plan en regardant sur la gauche, hors champ.
38 Plan général en mouvement. (Non-Mitch / M / L).
La grange.
39 Plan général, plongée avec pano. (Mél. voyant / M / P).
Sur Mélanie qui s'éloigne le long de l'embarcadère, et regarde par-dessus son épaule au premier plan gauche, hors champ.
40 Plan d'ensemble en mouvement. (Non-Mitch / M / L).
La grange.
41 Plan moyen à la grue. (Mél. voyant / M / P).
La caméra avance sur Mélanie qui se dirige vers l'extrémité de l'embarcadère, et regarde par-dessus son épaule, au premier plan gauche, hors champ.

41

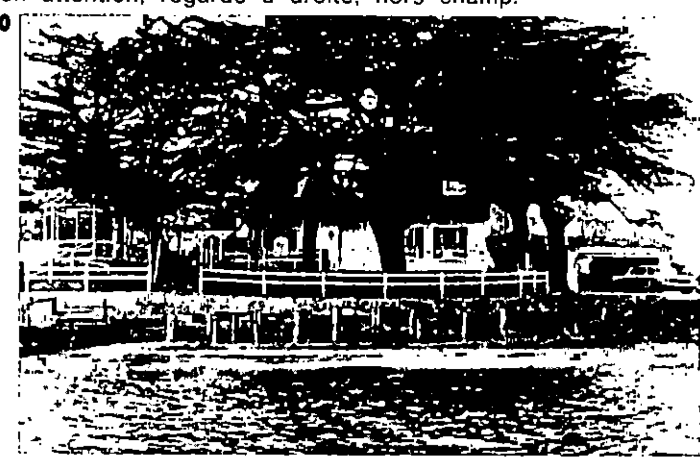

42 Plan d'ensemble, mouvement. (Non-Mitch / M / L).
La maison et la grange.
43 Plan général, plongée à la grue. (Mél. voyant / M / P).
Mélanie regarde hors champ, au premier plan gauche, la caméra avance et la suit, panoramiquant vers le bas sur la gauche, quand elle descend les marches en direction du canot, saisit l'aviron pour éloigner le canot, s'assied, détache le canot. La caméra panoramique vers le haut sur la gauche sur Mélanie qui pagaye vers l'arrière-plan, et regarde en arrière, par-dessus son épaule au premier plan gauche.
(Bruit de la pagaie)
44 Plan d'ensemble. (Mitch vu / F / L).
Mitch quitte la grange, et s'avance.
45 Plan moyen rapproché. (Mél. voyant / F / L).
Mélanie pose son aviron, se retourne vers la proue de la barque et regarde en souriant vers la maison, hors champ.
46 Plan d'ensemble. (Mitch vu / F / L).
Mitch s'approche de la porte de la maison, s'essuie les pieds et entre.
47 Plan moyen rapproché. (Mél. voyant / F / L).
Mélanie regarde.

47

48 Plan d'ensemble. (Non-Mitch / F / L).
La maison, rien ne bouge.
49 Gros plan. (Mél. voyant / F / P).
Mélanie fixe la maison, hors champ.

49


50 Plan d'ensemble. (Mitch vu / F / L).
Mitch sort de la maison et court vers l'allée, s'arrête, fixant son attention, regarde à droite, hors champ.

50


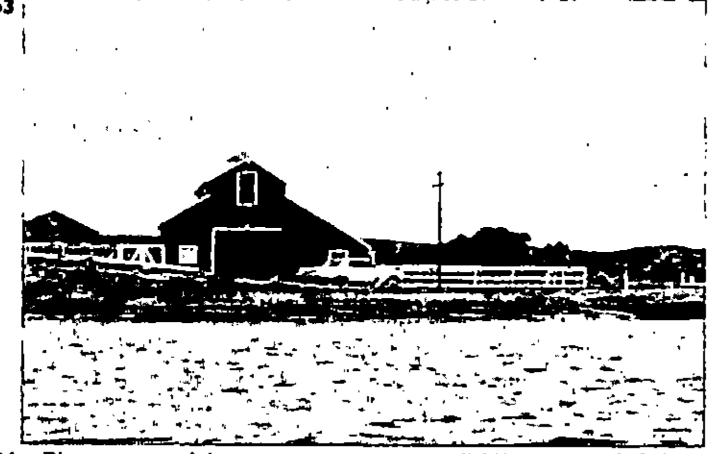
51 Gros plan. (Mél. voyant / F / P).
Mélanie regarde.
52 Plan d'ensemble. (Mitch vu / F / L).
Mitch se retourne, repart vers la maison, s'arrête, en fixant l'arrière-plan, cherchant à voir en s'abritant les yeux avec la main.
53 Gros plan. (Mél. voyant / F / P).
Mélanie réagit, et se cache dans le canot.
54 Plan d'ensemble. (Mitch vu / F / L).
Mitch baisse la main et se dirige en courant vers la maison où il entre.
55 Plan moyen rapproché. (Mél. voyant / F / P).
Mélanie se rassied rapidement et essaie de faire démarrer le moteur.
(Ratés de moteur)
56 Plan d'ensemble. (Mitch vu / F / L).
Mitch sort de la maison, jumelles en mains, et se dirige vers le premier plan, tandis que des mouettes vont et viennent.
57 Gros plan. (Mél. vue / F / L).
Mitch porte les jumelles à ses yeux et regarde à l'arrière-plan, hors champ droite.

57


58 Plan moyen. (Mél. vue / F / L).
Vu à travers les cercles des jumelles — truquage — Mélanie, dans le canot, essaye de lancer le moteur.

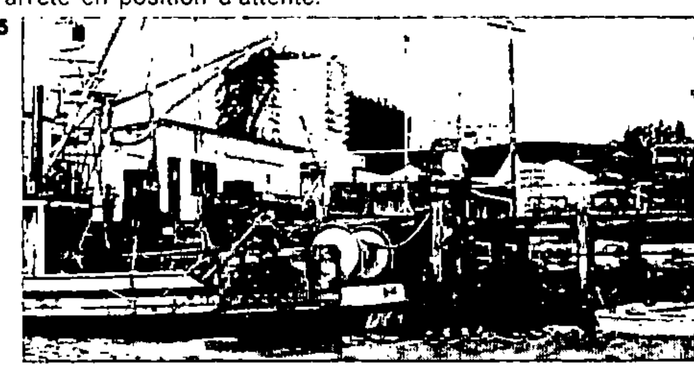
58


59 Plan rapproché. (Mitch voyant / F / P).
Mitch baisse les jumelles, sourit et sort rapidement vers la droite.
(Bruit du moteur qui démarre, off)
(Cris de mouettes, off)
60 Plan moyen rapproché. (Mél. voyant / F / P).
Mélanie sourit tandis qu'elle dirige le canot vers la gauche.
61 Plan d'ensemble. (Mitch vu / F / L).
Mitch se dirige rapidement vers sa voiture.
62 Plan moyen rapproché. (Mél. voyant / F / P).
Mélanie dirige le canot vers la gauche.
63 Plan d'ensemble. (Mitch vu / F / L).
La caméra panoramique vers la droite accompagnant Mitch en voiture, qui s'éloigne de la maison, sur la droite.

63


64 Plan rapproché. (Mél. voyant / F / P).
Mélanie, dans le canot, regarde hors champ gauche, en direction de Mitch.
65 Plan d'ensemble. (Mitch vu / F / L).
Mitch dirige la voiture sur la droite, vers la route, et s'éloigne.
66 Plan rapproché. (Mél. voyant / F / P).
Réaction de Mélanie qui regarde Mitch, hors champ.
67 Plan d'ensemble. (Mitch vu / F / L).
Mitch roule rapidement, de gauche à droite vers l'arrière-plan.
68 Plan rapproché. (Mél. voyant / F / P).
Mélanie regarde Mitch, hors champ droite.
69 Plan d'ensemble. (Mitch vu / F / L).
Mitch roule sur la route, de gauche à droite.
70 Gros plan. (Mél. voyant / F / P).
Mélanie regarde en direction de Mitch, hors champ droite.

71 Plan d'ensemble. (Mitch vu / F / L).
La voiture de Mitch sort sur la droite.
72 Gros plan. (Mél. voyant / F / P).
Sourire de Mélanie qui regarde Mitch hors champ.
73 Plan général, mouvement. (Mitch vu / M / L)
La caméra découvre la jetée.
(Mélanie, hors champ, s'approche de la jetée)
74 Gros plan. (Mél. voyant / F / P).
Mélanie sourit.
75 Plan d'ensemble, mouvement. (Mitch vu / M / L).
La caméra découvre le quai au moment où Mitch apparaît à l'arrière-plan, elle l'accompagne en panoramique sur la droite, tandis qu'il court vers l'extrémité de la jetée où il s'arrête en position d'attente.

75


76 Gros plan. (Mél. voyant / F / P).
Mélanie sourit ; son regard change quand elle lève les yeux.

76


77 Plan général. (Mouette / F / L).
Le ciel, une mouette en vol au premier plan gauche ; elle sort vers l'arrière-plan droite.
78 Plan rapproché. (Mél. mouette vues / F / P).
Sur Mélanie : la mouette vole vers le premier plan droite et la blesse à la tête, sortant vers l'arrière-plan droite.

78


79 Plan général. (Mouette / F / L).
Vol de la mouette au premier plan droite, en direction de l'arrière-plan gauche.
80 Plan d'ensemble. (Mitch voyant / F / L).
Mitch, qui flânait sur le quai, fixe attentivement Mélanie, hors champ.
81 Plan rapproché. (Mél. vue - voyant / F / P).
Mélanie qui avait porté la main à sa tête, la retire et regarde son gant.
82 Gros plan (insert). (Mél. voyant / F / P).
Du sang sur l'index ganté de Mélanie.

82


83 Plan général avec pano. (Mitch voyant / M / L).
La caméra panoramique vers le bas gauche sur Mitch qui saute dans une barque de pêche à l'arrière-plan.
84 Plan général à moyen, plongée. (Mitch, Mél. vus/M/L-P).
Mitch, à l'arrière-plan droite de la barque, s'approche du canot de Mélanie et l'agrippe en l'amenant au premier plan. Mélanie se tient la tête et se penche vers la proue ; il s'approche d'elle pour l'aider à se lever.

84


Mitch : Ça va ?...
Mélanie : Oui, je crois... Pourquoi a-t-elle fait cela, à votre avis ?
La caméra panoramique vers le bas à droite tandis qu'il la mène vers l'échelle, la caméra la suit en panoramique tandis qu'elle monte.
Mitch : C'est la pire chose que j'aie jamais vue ! Je ne sais pas, elle m'a paru se jeter sur vous délibérément. Oh, vous saignez. Il faut s'occuper de cela. OK ? C'est la jeune fille... Venez.
Elle se tient la tête d'un air douloureux, Mitch entre en plan rapproché en la soutenant, tandis que la caméra panoramique sur la droite en les suivant. Ils dépassent un homme, la caméra avance en travelling et panoramique sur la droite, et s'arrête avec eux près de la porte du bureau des Marées. Une porte de bureau.
Pêcheur : Qu'est-ce qui est arrivé, Mitch ?
Mitch : Une mouette l'a blessée.
Pêcheur : Une mouette ?

III
COMMENTAIRE

(Pour se référer plus facilement à la description des plans, on peut détacher ce cahier central en ouvrant les épingles de fixation.)

La séquence est construite sur un mouvement symétrique d'aller et de retour, que marque d'une dissymétrie la différence entre le premier et le second temps du mouvement. L'aller met en scène un personnage, Mélanie Daniels, le retour deux personnages, Mélanie Daniels et Mitch Brenner. Dans ce redoublement, cette simple action manifeste, une hiérarchisation de la symétrie et de la dissymétrie qui font se renvoyer l'un dans l'autre l'image et le récit dont elle est le secret et la loi.

Les deux centres

1.

Le but de Mélanie soutient à l'origine la construction de la séquence. Le point central de son itinéraire est la pièce de la maison Brenner où elle entend déposer les « Inséparables ». Les plans 32-36 (A3), qui la montrent dans la maison, constituent ainsi la ligne de pliage de la séquence. Ils scandent d'un arrêt l'aller-retour de Mélanie et l'action se répond aux deux extrémités pour venir renforcer leur position médiane. Ils tranchent d'autre part d'autant plus vivement sur le fond de la scène qu'ils se trouvent être les seuls plans en décor intérieur. Leur valeur de centre se reconnaît enfin à plusieurs traits qui se marquent par différence dans une opération formelle de condensation et de déplacement, aux trois niveaux du regard, du cadrage et du mouvement.

a) le regard

La série A3 est enchâssée dans une double série de plans qui se déploient symétriquement de part et d'autre selon une stricte alternance binaire régie par un principe simple : Mélanie voyant/ce que voit Mélanie. Elle harmonise sans aucune rupture, à l'aller les plans 15-31 (A1 : l'approche du canot conduit par Mélanie jusqu'à l'embarcadère de la maison Brenner, A2 l'avancée de Mélanie vers la maison), au retour les plans 37-56 (A4, l'avancée de Mélanie sur et vers l'embarcadère, A5 son départ en canot et son attente) : ils se répondent et s'opposent symétriquement autour d'un centre.

Or les plans 32-36 rompent explicitement avec ce principe d'alternance. Le plan 32 (l'avancée de Mélanie dans le couloir de la maison et son entrée dans la grande pièce) et le plan 36 (la course de Mélanie vers la porte) riment entre eux à chaque extrémité de la série ; mais ils suivent ou précèdent chacun un plan de Mélanie (31 et 37) qui tour à tour la montrent à l'extérieur de la maison, à l'instant où elle entre et sort.

C'est là, du reste, une technique tout à fait usuelle que ce double plan, qui, de chaque côté d'une porte, assure une continuité dans le mouvement du personnage. Il ne tranche ici, et d'autant plus subtilement que l'œil n'en peut être trop vivement frappé, que de disjoindre la rigueur d'une alternance symétrique et, comme on le verra, le rapport des cadrages qui l'étaye.

Le plan 33, d'autre part (insert des mains de Mélanie et des deux enveloppes près de la cage des « inséparables ») n'est pas une vision de Mélanie, mais souligne un détail de son action. Le plan 35 seul (la grange des Brenner vue au travers de la fenêtre) rétablit le principe d'alternance : une vision de Mélanie entre deux plans de Mélanie voyant, et se trouve imposer la continuité constructive du regard dans un groupe où elle est frappée d'une flagrante discontinuité. Mais ce n'est pas au sens strict : car si le plan 34 montre Mélanie voyant, le plan 36 ne le fait pas. Cet écart n'est pas d'une très grande conséquence : on le retrouve par instants dans des séries où l'alternance des plans a pourtant la charge explicite d'exprimer la subjectivité de la vision. Mais le plan 36 assure, d'une part, à l'autre extrémité de la série, la rime d'une rupture qui inverse celle du plan 32. D'autre part, il matérialise la différence qui s'y marque dans la relation des cadrages.

b) le cadrage

Les quatre séries A1, A2, A4, A5, réparties symétriquement autour de A3, redoublent l'alternance personnage voyant/chose vue d'une alternance des cadrages qu'on peut formuler dans l'opposition proche/lointain (le premier terme recouvre le champ de gros plan à plan moyen, le second de plan moyen à plan d'ensemble : rappelons que le rapport des termes, souvent malaisé à délimiter strictement dans un art du mouvement et dans le rapport personnage/paysage, importe toujours plus que leur propre échelle de mesure). Cette opposition se trouve déjouée dans la série A3. En effet, les deux seuls plans qui marquent l'alternance voyant/vu (34-35) sont définis par un cadrage égal en plan général. Cette non-opposition se renforce d'une relative équivalence du cadrage avec les deux plans de bordure (32, 36, plans d'ensemble) : Mélanie, de voyante, y devient vue, et explicitement, si ce n'est par un personnage, par la caméra et celui qui la conduit. L'effet est particulièrement fort au plan 32 : quand Mélanie ouvre la porte, la caméra l'attend, et marque la distance d'un regard qui brise par un léger écart spatial et temporel la continuité convenue du double plan d'entrée.

L'alternance des cadrages, remarquons-le, régit encore la transition des séries A2-A3, A3-A4 : on passe des plans 31 à 32 et 36 à 37 de plan moyen à plan d'ensemble et inversement. Mais d'une part le changement progressif de cadrage dans le plan 32 (de plan d'ensemble à plan moyen) désamorce un peu l'opposition ; d'autre part et surtout, elle est contrariée au même instant par la rupture déterminante de l'alternance du regard : rapport qui aussitôt se redouble dans le plan 33.

Le seul plan où se manifeste à l'intérieur de la série l'opposition proche/lointain est en effet le plan 33 (premier gros plan de la scène). Or il est remarquable qu'il échappe inversement à l'alternance du regard. On a vu qu'il n'est pas, à ce niveau, alterné avec le plan 32, mais que bien au contraire il le redouble et le détaille. D'autre part, à le considérer conjointement avec le plan qui lui succède (34 : où Mélanie s'avance pour observer par la fenêtre la grange des Brenner), il s'avère que la formule d'alternance, soit : voyant/vu-proche/lointain, se trouve transformée en non-voyant/voyant-proche/lointain. (Non-voyant recouvre en fait vu, mais sans la médiation du personnage. Le terme est d'autant plus exact que Mélanie est ici non seulement vue par la caméra sans l'être de quiconque, mais qu'elle ne voit pas, puisque seules ses mains nous sont montrées). Le plan 33 introduit ainsi à ce niveau dans la série A3 un déplacement de la relation marquée dans les quatre séries voisines, qui se confirme par l'articulation d'une symétrie propre à la série.

c) le mouvement

La série A3 est en effet régie par l'opposition alternée fixe/mouvement. Elle se répartit ainsi sur les cinq plans : mouvement/fixe/mouvement/fixe/mouvement. Cette alternance a pour effet premier de condenser dans la série centrale la double alternance fixe/fixe et mouvement/mouvement qui oppose d'une part les séries A1 et A2, d'autre part les séries A4 et A5. Elle supplée à la rupture introduite dans l'alternance voyant/vu d'une part, et, celle, à demi-corollaire, des cadrages, et permet ainsi d'assurer la continuité de la relation d'opposition alternée en la déplaçant à un autre niveau. Ce déplacement conjoint du même coup les deux plans 33 et 35 qui assurent dans la série la rime du plan fixe. Or, ces deux plans assurent d'autre part une fonction régulatrice en rétablissant

l'alternance du cadrage et du regard dans une série où l'un comme l'autre font l'objet d'une rupture. Les modifications qui se manifestent dans les termes des oppositions répondent à ce déséquilibre : d'une part la double inversion du regard et du cadrage entre les plans 33 et 34, d'autre part, comme on l'a vu encore, la non-opposition au niveau du cadrage entre les plans 34-35 alternés au niveau du regard ; enfin, entre les deux plans fixes, une non-concordance de l'opposition des cadrages puisque le cadrage du premier (proche) s'oppose à sa fonction au niveau du regard (non-voyant), que le cadrage du second, par contre (lointain), s'accorde à sa fonction dans l'ordre du regard (vu). Ainsi se développent dans une série condensée la symétrie et la dissymétrie, en un mouvement double de centrage et de décentrage.

2.

Car ce centre à soi seul ne soutient pas l'architecture de la scène. Le retour de Mélanie Daniels n'est pas identique à l'aller. En effet, si les groupes A2 et A4 se correspondent étroitement au double niveau de l'image et du récit (4), les groupes A1 et A5 qui s'étagent au-delà riment également au niveau de l'image, mais s'opposent au niveau du récit. De là cette dissymétrie qui marque la séquence : aux trois plans 12-14 qui décrivent à l'aller la traversée de Mélanie avant qu'elle n'arrive en vue de la maison Brenner, fait pendant, au retour, la longue série alternée qui la conduit au pied de la jetée (60-71, B3).

Cette dissymétrie s'explique : Mitch Brenner, entre le plan 44 et le plan 56, découvre la présence de Mélanie Daniels. Le récit, ordonné jusque-là par la vision d'un personnage, se dédouble sur lui-même pour répondre à la vision duelle. Le centre, dès lors, se déplace et devient aussi, à partir de cet instant où Mitch voit Mélanie, les quatre plans 57-60 (B2) où les deux se voient vus. La séquence obéit à l'équation : un personnage, un seul centre, deux personnages, deux centres. On dira plus justement : un seul centre mobile, qui glisse sous la scène et soutient d'un glissement d'architecture l'évolution du scénario.

Le second centre tranche moins strictement que le premier sur les deux groupes qui l'enserrent : la série 44-56 d'une part qui, dernier terme de l'ensemble A (A5), est aussi le premier terme de l'ensemble B (B1), la série 60-71 d'autre part (B3), troisième terme de l'ensemble B. On en comprendra la raison : il a pour première fonction de porter à sa note la plus haute le jeu binaire voyant/vu régi par le principe d'alternance, soit : opérer son renversement en voyant/voyant. Les quatre plans 57-60 assurent cette rupture dans la continuité : le changement de cadrage traduit le renversement que matérialise avec force le double cercle des jumelles dans lequel le regard de Mitch emprisonne Mélanie. On remarquera l'écart des cadrages : gros plan pour Mitch (57), plan moyen pour Mélanie (58), et celui des actions : Mitch observe avec attention Mélanie qui, l'espace d'un instant, détache de lui son regard, cherchant à mettre en marche le moteur du canot. La reprise de Mitch en plan rapproché instaure une réciprocité de l'ordre des regards : le plan rapproché et le plan moyen sont les cadrages qui définissent essentiellement Mélanie tout au long de la scène dans le jeu alterné des regards.

Mais une transition plus franche introduit la série. Le plan 56 (Mitch ressort de la maison et se précipite sur la rive avec des jumelles tandis que des mouettes passent), qui poursuit le jeu alterné de la série 44-56 (B1), la rompt du même coup quand il se redouble sur Mitch au plan 57. C'est là une transition assimilable par position à celle qui au début et à la fin de la série 32-36 (centre A) assemble successivement les entrées et les sorties de Mélanie (31-32 et 36-37). Mais elle est en réalité beaucoup plus proche, dans la brusque variation du cadrage, du rapport de l'ensemble au détail qui s'établit entre les plans 32-33 : lorsque les mains de Mélanie déchirent en gros plan la lettre qu'elle destine à Mitch, comme celui-ci porte à ses yeux des jumelles pour observer la jeune femme qui s'est introduite chez lui par surprise pour lui offrir de façon détournée les deux oiseaux d'amour. D'autre part, cette transition est ouverte, et ne s'inscrit pas, comme c'est le cas pour le centre A, dans une série close, qui se replie sur elle-même par la rime assurée aux deux extrémités de la série. C'est pourquoi on ne peut assigner à ce second centre un nombre exact de plans.

Le plan 56, sur qui se greffe la rupture, rime à tous les niveaux dans la série B1. A l'autre extrémité, la fin du plan 59 offre une occasion de trancher : Mitch sort du champ, et le bruit conjugué du canot et des mouettes annonce le retour. Mais c'est couper dans le double sourire qui dans les plans 59 et 60 unit pour la première fois les deux héros dans la complicité ironique et ravie d'un échange. On dira : 56-60, tant pour tout y inclure que pour le plaisir d'une analogie de nombre avec le premier centre. Mais c'est là une image. La rupture est ici plus vive, mais moins marquée, car elle développe la première : une action continue tourne sur elle-même autour du rapport de deux plans et une simple inversion des cadrages.

La symétrie se joue autour de ce deuxième centre entre les plans 44-56 (A5 transformé en B1) et les plans 60-71 (5), qui orchestrent le retour conjugué de Mitch et Mélanie, l'une en canot, l'autre en voiture (B3). Les deux séries respectent strictement le principe d'alternance du regard par la distribution binaire des plans qui s'articule, comme dans le premier jeu de rimes autour du centre A, sur une stricte alternance des cadrages : gros plan à plan moyen pour celui qui voit, plan général pour la chose vue. Cette double alternance est d'autant plus significative dans la série B3 que s'accomplit en B2 le renversement du voyant/vu en voyant/voyant et qu'on pourrait tout aussi bien imaginer, semble-t-il, Mélanie vue au loin dans le canot par Mitch cadré dans sa voiture en plan moyen ou en gros plan. Cette contradiction n'est qu'apparente. Le renversement de la vision s'est trouvé formulé dans les quatre plans alternés du centre B : 57/58 pour Mitch voyant/Mélanie vue, 59/60 pour Mitch voyant/Mélanie voyant. La nouvelle rupture qui se marque au profit de Mélanie, loin de disjoindre le récit ou d'obéir à un souci de pure forme qui trouverait sa justification dans la rime partielle de l'ensemble B, permet en fait de joindre les deux centres et par un glissement à double sens de permettre un pliage formel et sémantique de la scène, en hiérarchisant le rapport de la symétrie et de la dissymétrie dans le développement du scénario.

Remarquons cependant au préalable que la contradiction se résout aussi, comme il se doit, dans le groupe B3 lui-même, mais par déplacement, à un autre niveau. En effet, si le plan 61, qui montre Mitch courant vers sa voiture, vient répondre aux déplacements de Mitch entre la grange et la maison, la maison et la rive, dans les plans fixes de la série B1, le plan 63, qui montre le départ de la voiture et inaugure ainsi le duo canot-voiture qui rythme la série B2, souligne le déplacement intérieur au plan par un panoramique : le mouvement de caméra, dans cette série fixe, vient répondre aux mouvements qui soulignaient l'action de Mélanie dans l'ensemble A ; il identifie Mitch et Mélanie comme dans le centre B les deux plans alternés 59 et 60 les font égaux et complices dans l'ordre du regard. Cette équation a son effet logique sur le duo canot-voiture : le retour à la fixité du plan dans la suite du trajet permet de poursuivre la rime avec la série B1, mais l'opposition marquée au plan 63 par le mouvement de caméra trouve un nouveau relais dans une opposition fixe/mouvement intérieure au plan : le canot, filmé de près, paraît fixe, la voiture, filmée de loin, d'autant plus mobile que son parcours autour du lac est beaucoup plus long que celui du canot. L'opposition, ainsi, est analogue à celle qui dans la série B1 se manifeste entre le canot immobile où se tient Mélanie et les déplacements de Mitch entre la grange, la maison et la rive du lac (6).

La série B1 est ainsi le premier terme d'une stricte comparaison qui s'ordon-

ne à partir du second centre. Mais elle est aussi le dernier terme d'une comparaison tout aussi stricte qui s'ordonne à partir du premier centre où elle équilibre, on s'en souvient, la série 15-24 (A1) dans une première architecture de la scène dont la symétrie, au-delà, se rompt, malgré l'appui qu'elle reçoit du pliage entre les séries initiale et finale : le départ et l'arrivée.
Examinons de façon plus précise les termes de cette première comparaison. Dans les deux cas, Mélanie dans le canot observe l'action de Mitch sur la rive, la première fois pour s'avancer sans être vue près de l'embarcadère, la seconde fois pour jouir de sa surprise, au risque d'être vue, ou aussi bien, pour être vue. Cette équivalence trouve sa rime la plus stricte dans l'inversion terme pour terme de l'aller et du retour dans les séries en mouvement qui enserrent le centre : A2 et A4, où Mélanie apparait seule entre les plans mouvants des arbres, de la maison et de la grange. Par contre, les déplacements de Mitch varient d'une série à l'autre : l'art commun du récit et de la symétrie veut qu'il entre une fois dans la grange, une autre fois dans la maison. Mais si les deux le cachent, ces entrées n'ont pas même valeur : la première permet le jeu de Mélanie, la seconde le dévoile. D'autre part, la seconde est répétée, aux plans 46 et 54. La première entrée de Mitch dans la maison (série A5, plan 46) vient rimer avec celle dans la grange (série A1, plan 22) ; mais les deux entrées et sorties de Mitch, alternées terme à terme avec des plans de Mélanie qui les observe, viennent rimer ensemble avec les deux séries alternées de l'entrée et de la sortie de Mélanie (A2, A4) doublement réparties autour du centre A. Le déplacement du personnage dans le plan vient répondre au mouvement du plan calqué sur le déplacement du personnage. La série A5 vient condenser en rimant avec chacune d'elles la série A1 d'une part, les séries A2 et A4 d'autre part.
Mais elle condense aussi la série centrale A3. Le plan 48, où la maison est cadrée seule après que Mitch y soit entré et avant qu'il n'en sorte (repris en ellipse dans la répétition de l'entrée et de la sortie aux plans 54-56 : Mitch entre dans la maison/Mélanie voyant/Mitch sort de la maison), tient lieu des cinq plans 32-36 où Mélanie se trouve à l'intérieur de la maison. La série A5 condense ainsi les séries A1-A4 qui la précèdent, mais **au niveau du récit**, tout comme la série centrale A3 condense les séries symétriques qui l'encadrent (et au-delà l'ensemble B), mais **au niveau de l'image.**
Dans ce nouveau clivage de la dissymétrie et de la symétrie, le premier centre glisse et vient, quand Mitch a saisi ses jumelles pour répondre à la provocation de Mélanie, se superposer au second centre qu'il implique.

Ce glissement, qui permet de marquer dans la dissymétrie ouverte par la progression du récit, la clôture toujours redéfinie d'une symétrie par condensations successives, devrait permettre également un autre pliage idéal de la séquence, par lequel le centre B, par récurrence, viendrait se glisser sous le centre A. Il implique que la série B3, second terme de l'ensemble B, vienne jouer au lieu du premier terme de l'ensemble B (B1), avec lequel on a vu qu'il rimait parfaitement, et se trouver rimer ainsi avec le premier terme de l'ensemble A sur lequel il viendrait se replier exactement. Cette récurrence fictive, qui fait coïncider l'instant de la provocation et celui de la découverte que la progression logique amène à lire l'un sous l'autre, permet de nouer une nouvelle opposition qui se redouble entre les deux ensembles (a) et surtout de faire entrer en jeu une micro-série jusque-là passée sous silence et qui n'entre pourtant ni dans la série du départ ni celle de l'arrivée (b) : les plans 12-14 qui évoquent à l'aller la traversée de Mélanie avant qu'elle n'arrive en vue de la maison Brenner.

a) Quand en A1 Mélanie s'avance en canot vers l'embarcadère, Mitch se dirige avec sa mère et sa sœur vers un camion dans lequel montent les deux femmes. La pertinence de cette opposition entre les deux actions ne se révèle qu'à reparaitre décuplée dans la signification dont la pare le long retour couplé qui commence à l'instant où Mitch court jusqu'à sa voiture pour suivre Mélanie qui repart en canot. Cette équivalence par déplacement de l'opposition permet d'équilibrer les mouvements intérieurs au plan dans les séries A1, A5-B1 et B3. En effet, les séries A1 et A5 s'opposent à ce niveau : dans la première, Mélanie avance en canot, Mitch, sa sœur et sa mère font de même, doublement, à pied et en camion. Dans la seconde, Mitch bouge, Mélanie demeure immobile, à l'observer, dans le canot (7). Or, c'est précisément là le rapport qui se trouve à nouveau marqué, on l'a vu, dans la série B3 par le contraste entre le mouvement très rapide de Mitch en voiture et celui de Mélanie dans le canot, qui parait par contraste immobile mais reproduit aussi le mouvement de la série A1 (8).

b) Quant au retour, on comprendra qu'il doive en tout répondre de l'aller. La symétrie n'est rigoureuse qu'à venir impliquer dans le pliage de la série B3 sur la série A1 les plans 12-14 qui sont au niveau du récit et de l'itinéraire le véritable équivalent de la série B3 (d'où leur désignation de A0). Mais on passe dans l'intervalle de une à deux visions, et de un à deux personnages. Cela explique que les trois premiers plans de la série complète 12-24 (A0+A1) ne soient pas alternés, alors qu'inversement l'alternance déborde la série 60-71 (B3) pour se poursuivre dans les plans de la série finale, l'arrivée. La différence des cadrages souligne le déséquilibre : Mélanie dans les plans 12-14 apparait au loin en plan général, au retour en plan moyen, rapproché ou gros plan. La différence des déplacements à l'intérieur du plan l'accentue encore : Mélanie semble au retour immobile et traverse à l'aller tout le champ. Mais on remarquera inversement que ce déplacement à l'intérieur du plan rime avec le retour de Mitch, tout comme sont semblables les cadrages qui servent Mélanie à l'aller, Mitch au retour.
Cet écart, qui se marque dans les termes d'une symétrie fortement déterminée invite, poursuivant le pliage, à définir exactement comme il s'effectue à ses extrêmes pour mesurer ce qui dans la scène se joue entre le départ et l'arrivée.

La fin et le commencement

Une première symétrie est évidente : l'arrivée répond au départ. Mais elle cache une difficulté logique : la rime, dans la série finale, atteint une condensation extrême, elle doit à la fois permettre le pliage et nouer tous les fils. Le récit, dans les deux séries, s'articule sur deux rimes multiples : celle des hommes et celle des oiseaux.

a) les oiseaux

Quand, au plan 3, Mélanie arrive sur la jetée de Bodega Bay, portant dans sa voiture la cage où le couple « d'inséparables » est enfermé, on entend, en off, des cris de mouettes. Quand, au retour, elle s'avance, souriante, vers la jetée où Mitch l'attend (plan 76), un vol de mouettes sillonne le ciel à grands cris (plan 77). Au plan suivant, Mélanie est frappée à la tête par une des mouettes.
Mélanie se trouve conjointe dans un cas aux « inséparables » qu'elle destine à Mitch (ou à sa sœur), mais par surprise, sans qu'ils se voient ni ne se parlent, dans le second cas aux mouettes, à l'instant qui précède la rencontre. Elle est dans un cas sujet, dans l'autre objet. La conjonction logique des oiseaux se trouve d'autre part annoncée au plan 3 dans celle de l'image et du son : les « inséparables » (qu'on ne voit pas, mais qu'on devine, et qu'on revoit dès le plan 5) y parlent par la voix meurtrière des mouettes (9).

b) les hommes

D'une part le pêcheur, d'autre part Mitch.
Le premier trait qui les unit est la position. Le premier aide Mélanie à descendre dans le canot, le second l'aide à monter sur le quai.
Le second trait est le dialogue. Il a ceci de singulier qu'il est unique. Le

premier échange, au plan 6, a trait au canot que Mélanie a retenu pour porter les « inséparables » dans la maison de Mitch ; le second, au plan 84, à la mouette qui vient de blesser Mélanie. Cet échange entre Mitch et Mélanie se double aussitôt d'un dialogue entre Mitch et un pêcheur. On se demandera, au sens fort, à quoi rime ce second pêcheur qui paraît à l'extrême fin de la séquence, quand Mitch accompagne Mélanie blessée. Outre qu'il manifeste le plaisir propre de l'esprit à combiner et varier des figures, sa présence paraît devoir se justifier ainsi : il fait porter sur Mélanie blessée par la mouette une interrogation qui vient répondre à la question muette du premier à l'endroit de la cage portée par Mélanie, et confirme ainsi le rapport de Mélanie aux hommes et aux oiseaux ; mais, appelé à rimer ainsi par homologie de comportement et de fonction avec le premier pêcheur, il déplace et précise l'équivalence qui conjoint Mitch et celui-ci en la focalisant sur l'essentiel, le rapport avec Mélanie, tel qu'il s'exprime tout particulièrement dans le troisième trait qui donne son vrai poids à la rime : le regard.

Le pêcheur, en effet, regarde Mélanie s'éloigner comme Mitch la regarde arriver. L'équivalence du récit tient sa rigueur logique de celle de l'image. Le regard du pêcheur, au plan 11, est subjectif : remonté sur l'échelle et cadré en plan rapproché, l'homme regarde hors champ ; le plan 12, en plongée, ne laisse pas douter que ce soit là son point de vue qui parle. La taille du cadrage (plan d'ensemble) laisse entendre que ce regard est insistant, qu'il s'est attardé longtemps sur Mélanie. Il vient du reste au terme d'une interrogation que l'homme porte sur Mélanie, par des regards intérieurs au plan d'abord, très explicites (plan 7), puis par un hochement de tête (plan 9). Mélanie, par contre, ne prête au pêcheur aucune attention particulière. Il se trouve ainsi que la série binaire définie par l'alternance du regard, brisée sitôt qu'ouverte par les plans 13-14 redoublés sur Mélanie (la traversée du lac), mais reprise aussitôt au profit de Mélanie qui observe les habitants de la maison Brenner (à partir du plan 15), s'ouvre à son détriment, si l'on peut dire, et la met déjà, alors qu'elle a l'initiative, en position d'objet.

Ce renversement est d'une importance extrême. Car le regard de Mitch, qui n'intervient que bien plus tard dans la série binaire, se trouve ainsi marqué dès l'ouverture de la scène. Il s'y inscrit, par la médiation substitutive du pêcheur, en position de maitre, et d'autant plus que Mélanie n'y prend pas garde, pas plus qu'alors elle ne se soucie du cri annonciateur des mouettes. L'alternance des plans, qui par ruptures successives définit l'échange et la reconnaissance des regards d'un bout à l'autre de la scène, permet rétrospectivement d'assembler ce cri et ce regard, répartis ici aux deux extrémités de la série, conjugués selon l'ordre successif des plans dans la série finale où le regard de Mitch et l'agression de la mouette viennent communément répondre au regard triomphant de Mélanie, ainsi et par deux fois, doublement sujet et objet.

La fin et le commencement de la séquence se replient l'un sur l'autre comme les centres glissent l'un sous l'autre. Ce double mouvement a sa logique : le centre A est le moment du don, le centre B exprime le renversement des regards et leur rencontre. Le don s'accomplit à l'abri du regard, dans le secret de la maison ; il consiste en oiseaux domestiques. La rencontre des regards introduit les oiseaux sauvages : des mouettes volent au plan 56 quand Mitch se précipite hors de la maison armé de ses jumelles ; elles crient en off au plan 59 quand il baisse ses jumelles, sourit et sort du champ pour courir jusqu'à sa voiture. Le commencement de la scène, qui laisse pressentir le don et la rencontre, introduit tous les éléments dans une semi-contrainte ; la fin, qui conjugue le don et la rencontre, organise les éléments dans une redistribution logique qui à tous les niveaux répond de leur développement formel et sémantique au cours de la séquence.

La délimitation de la série de plans qui constituent à proprement parler l'arrivée de Mélanie près de la jetée de Bodega Bay demande qu'on pratique une coupure semi-arbitraire dans la très longue série alternée qui commence au retour conjugué de Mitch et Mélanie après les plans du centre B. Une rupture le permet, au plan 71 : la voiture de Mitch, au terme du trajet, sort du champ sur la droite. Le plan 73 montre la jetée. C'est donc au plan 72 qu'on peut limiter la série, pour respecter le jeu de l'alternance qui l'ordonne en-deçà.

Les huit premiers plans se divisent en deux micro-séries de quatre plans strictement alternés. La première (72-75) combine deux plans de Mélanie voyant (72, 74, tous deux en gros plan), à deux plans de l'objet de sa vision : la jetée nue, puis la jetée où paraît Mitch (73, 75, tous deux en plans lointains). Une troisième opposition, fixe/mouvement, vient compléter la double relation voyant/vu, proche/lointain. Cette combinaison a été esquissée une fois au début de la série 60-71 (B3), dans les deux plans 62-63. Elle se poursuit, on l'a vu, relayée par une opposition fixe/mouvement intérieure au plan. Il est tout à fait naturel que la série 71-84 qui poursuit la série 60-71 développe un effet lié dans les deux cas au mouvement de Mitch pour aller au devant de Mélanie. Mais il faut chercher au-delà une équivalence plus significative. On la trouve dans les séries A1 et A2 : l'une, l'avancée en canot, obéit à une alternance fixe/fixe, l'autre, l'avancée à pied vers la maison, à une alternance mouvement/mouvement. Les quatre plans 72-75 condensent les deux séries. La relation se renforce encore d'une rime qui jusque-là faisait défaut : le plan 73 cadre la jetée de Bodega Bay comme le plan 24 l'embarcadère de la maison Brenner.

Le plan 24 (dernier de la série A1) n'a, en effet, significativement, pas son équivalent dans l'inversion des séries A1 et A5 : le plan 44 (premier de la série A5), qui lui répond par position, montre le mouvement de Mitch entre la grange et la maison. Il propose une équivalence entre les deux entrées de Mitch et Mélanie dans la maison et participe ainsi à la condensation scénarique qui s'opère, on l'a vu, dans la série A5-B1, des trois séries A1, A2, A4, comme du centre A3. On voit ce que le déplacement au plan 73 d'une rime qui par position opère également au plan 44, impose : il conjoint l'arrivée de Mélanie près de l'embarcadère, d'une part avec l'entrée de Mitch dans la maison, d'autre part avec l'arrivée de Mélanie près de la jetée de Bodega Bay, et ainsi d'une part les entrées de Mitch et de Mélanie dans la maison, d'autre part leur arrivée commune près de et sur la jetée de Bodega Bay, mais aussi et surtout, entre elles, les arrivées et les entrées.

La conjonction se vérifie dans la relation fixe/mouvement - voyant/vu des plans 72-73 qui condense la relation voyant/vu-fixe/fixe et voyant/vu-mouvement/mouvement des séries A1 et A2, où le plan 24, fixe, fait précisément transition avec le plan 25, mouvement, d'autre part la relation voyant/vu-fixe dans le plan/mouvement dans le plan de la série A5. Elle se vérifie d'autre part dans la suite même des plans où viennent successivement jouer la première et la deuxième condensation, celle de la série A5 par rapport aux séries A1-A4, et celle de la série finale par rapport à toutes : le plan 46 qui poursuit la rime alternée avec le plan 44 de la série A5 décrit l'entrée de Mitch dans la maison comme le plan 75 qui poursuit la rime alternée avec le plan 73 dans la série finale montre précisément l'arrivée de Mitch sur la jetée.

Il reste à dire pourquoi, si le plan 24 est fixe, le plan 73 est en mouvement, alors que leur homologie sous-tend cette analyse. On en donnera deux raisons complémentaires. Le mouvement de caméra, au cours de la séquence, vient souligner l'action, c'est-à-dire épouser par moments le mouvement du personnage quand il possède l'initiative : c'est le cas des nombreux mouvements de caméra sur Mélanie au départ, et dans les séries A2, A3, A4 de l'ensemble A. Si, dans l'ensemble B, l'initiative revient inversement à Mitch, elle se trouve peu

marquée, pour les raisons de symétrie et de dissymétrie qui nous sont apparues, au niveau du mouvement de caméra, mais plutôt par un déplacement à l'intérieur du plan qui relaie alors la dialectique fixe/mouvement que seul le plan 63, on l'a vu, marque explicitement dans la série B3 par le mouvement de caméra qui vient souligner le départ de Mitch. Il est donc tout à fait juste qu'à l'instant de la rencontre où Mélanie va se trouver soudain en position d'objet, le mouvement de caméra l'annonce en quelque sorte et vienne à nouveau souligner l'action de Mitch.

L'attribution du plan fixe à Mélanie permet encore de conjoindre les plans 72-74 avec les plans des séries A1 et A5 qui précèdent respectivement, d'une part l'arrivée en canot près de l'embarcadère (d'où la symétrie avec l'arrivée en canot près de la jetée), d'autre part la rencontre des regards qui se noue dans le second centre (et vient se répéter ici dans la violence décuplée de la rencontre effective). Inversement l'attribution du mouvement à ce qui est vu par Mélanie permet de conjoindre les plans 73 et 75 avec les mouvements d'appareil qui illustrent son avancée vers la maison, et d'assimiler ainsi plus résolument l'arrivée près de l'embarcadère à l'entrée dans la maison, comme si la première, devenue mouvement au plan 73, précipitait par récurrence Mélanie au devant de Mitch sur le seuil de la maison.

Car le retour de Mélanie est tout aussi bien un aller : elle porte encore dans les mains, quand elle arrive auprès de la jetée, les oiseaux qu'elle vient offrir à Mitch Brenner.

Les quatre plans qui suivent (76-79) sont tous fixes. Ils alternent deux plans de Mélanie (76, 78) et deux plans de mouettes (77, 79). Mais une double variation vient compliquer cette simple alternance de plans fixes. La première tient à un changement dans l'objet de la vision : Mitch qui vient d'apparaître sur le quai (75), puis la mouette, qui traverse le ciel (77). Le plan 76 les juxtapose : la disparition du sourire qui illumine le visage de Mélanie depuis le plan 72 marque le changement. La seconde variation tient à la conjonction voyant/vu (ou voyant/voyant) dans le même cadrage : au plan 77 la mouette vient frapper Mélanie à la tête. Une correspondance se confirme ici entre Mitch et la mouette ou, plus exactement, entre le regard de Mitch et la mouette. L'alternance fixe/fixe vient renforcer l'effet métaphorique. En effet, de même que l'alternance fixe/mouvement offre l'image condensée de l'ensemble A, l'alternance fixe/fixe offre l'image condensée de l'ensemble B réparti autour de son centre où le cri des mouettes vient déjà se conjoindre au regard de Mitch (plan 59). Comme les centres glissent l'un sous l'autre, les deux suites de plans se superposent : quand Mitch accourt sur la jetée, la mouette fond sur Mélanie, l'oiseau du don paraît dans sa doublure maléfique.

Il faut, par souci de rigueur, éclairer ici un point de détail. Nous avons dit : ces quatre plans, tous fixes, condensent les séries de l'ensemble B. Or l'une d'elles, B3, compte au plan 63 un mouvement de caméra dont on a souligné l'importance, qui s'oppose ainsi aux plans fixes 76-79. Mais au plan 78, la mouette entre dans le champ pour frapper Mélanie, avant de ressortir à l'arrière-plan droite. Deux actions semblent se rassembler ici : celle du plan 57 où Mitch regarde Mélanie à la jumelle, celle du plan 63 où la voiture de Mitch est suivie en panoramique vers la droite (elle sortira du champ en plan fixe au plan 71). On remarquera l'essentiel : qu'il s'agit respectivement de deux plans qui marquent d'une part Mitch, d'autre part Mélanie dans le jeu de la rime binaire, et qu'ainsi deux actions qui ont trait à Mitch viennent se condenser sur Mélanie.

Le mouvement intérieur au plan se substitue ainsi au mouvement du plan. Mais cela n'est pas suffisant. Il faut que les deux micro-séries 72-75 et 76-79 soient conçues d'un seul tenant et superposables l'une à l'autre pour que ce plan 63 trouve sa suite comme sa rime exacte dans le mouvement qui définit au plan 75 l'apparition de Mitch sur le quai : mouvement, qui, ainsi, réintroduit d'un seul tenant les centres A et B où Mélanie et Mitch ont tour à tour l'initiative et en eux, distincts et mêlés, les deux ensembles A et B. Il a ceci de remarquable qu'il oblige, dans la structure de l'ensemble comme dans celle du détail, à venir faire jouer au lieu l'un de l'autre, une fois encore, Mitch et Mélanie.

Les plans qui suivent développent cette condensation qui tend vers la résolution finale. Quand, aux plans 80 et 81, la caméra revient sur Mitch et Mélanie, alternativement, il semble que la narration veuille à nouveau s'ordonner sur la rime binaire. Mais elle eût dû, pour être stricte, après le plan 79 (la mouette qui s'éloigne), inverser les deux plans 80 et 81. L'ordre choisi témoigne que ce fragment de scène ne pourrait retrouver strictement l'alternance binaire qu'à faire succéder le plan 80 (Mitch sur le quai, regardant Mélanie) au premier moment du plan 76, avant le deuxième regard de Mélanie : c'est-à-dire en effaçant tout l'épisode de la mouette, où les écarts viennent se signifier. C'est pourquoi le plan 80 suit le plan 79.

Cette conjonction successive de Mitch et de la mouette, en qui son regard se redouble d'une violence symbolique, introduit une rupture dans la rime où viennent miroiter les deux ruptures antérieures des centres A et B. La première se joue sur Mélanie, reprise doublement à son entrée et à sa sortie de la maison (31-32 et 36-37) ; la seconde sur Mitch, aux plans 56-57, quand il découvre Mélanie en s'aidant des jumelles. L'analogie est particulièrement forte avec le second centre. La rupture se répète en effet sur Mitch ; Mélanie, d'autre part, se trouve dans l'un et l'autre cas emprisonnée dans le regard de Mitch, sans pouvoir lui répondre comme elle le fait avant ou après, par le défi de son sourire : au plan 58, dans le cercle des jumelles, quand elle essaie de mettre en marche le bateau, la seconde fois au plan 81, parce qu'elle est sous l'effet du choc causé par l'agression de la mouette.

Mais il faut souligner que la maîtrise du regard, marquée habituellement par l'équivalence voyant/vu — plan rapproché/plan éloigné, se trouve ici exprimée dans un rapport inversé : Mitch est cadré en plan général, Mélanie en plan rapproché. Cette inversion trouve dans la succession des images une première explication : Mélanie, vue par Mitch, se trouve au même instant regarder, non pas Mitch, mais son gant, rougi du sang de sa blessure. L'inversion vient marquer d'autre part que le châtiment symbolique qui la frappe dans le regard de Mitch sous la forme métaphorique des oiseaux meurtriers parle dès l'origine dans son propre regard, dans la première métaphore que son indiscrétion propose à Mitch par le don symbolique des oiseaux d'amour. Si le regard de Mitch renverse et précipite la séquence, celui de Mélanie la conduit et l'ordonne jusqu'à l'instant de la rencontre.

La conjonction de Mélanie et de la mouette se donne au demeurant dans la succession formelle sitôt qu'on lit l'alternance à rebours. Elle devrait, en effet, avant Mélanie au plan 81, Mitch au plan 80, établir Mélanie au plan 79, au lieu de la mouette. On en comprend l'effet : c'est, dans cet ordre, Mitch qui, au plan 78, serait hypothétiquement blessé par la mouette.

Si la rupture de l'alternance aux plans 79-80 renvoie également, on l'a vu, aux centres A et B, la rupture de l'alternance aux plans 80-81 marque une homologie formelle avec le centre B ; par contre, la nouvelle rupture des plans 81-82 marque une homologie formelle avec le dédoublement de la rupture qui se produit au centre A. La rupture, dans les deux cas, s'effectue par un passage au très gros plan (insert) sur les mains de Mélanie. Dans le premier cas, Mélanie vient d'entrer dans la maison ; le plan très rapproché détaille son action : elle tire deux enveloppes de son sac, pose sur le devant de la cage une enveloppe « pour Cathy » et déchire la seconde enveloppe : « pour Mitchell Brenner », dont elle remet les morceaux dans son sac. Le passage d'un plan à l'autre précise la **nature du don**, et la double dénégation qui s'exprime dans le sort des deux enveloppes. Dans le second cas, Mélanie blessée baisse la main

qu'elle avait portée à sa tête et regarde ; le détail, très gros, montre l'index taché de sang. Le passage d'un plan à l'autre précise l'**effet du don.**
Une double opposition marque les deux couples de plans : le premier (32-33) se construit sur une alternance mouvement/fixe et dénote une rupture complète avec l'alternance des visions : Mélanie est dessaisie au niveau de la vision, quant à elle-même, de la maitrise qui s'exprime alors dans le mouvement (10).
Le second couple de plans (81-82) est construit sur une alternance fixe/fixe et déplace l'alternance du regard : Mélanie se substitue à Mitch comme objet de son propre regard, à l'instant même où elle devient objet sous le regard de Mitch. Le dessaisissement de la maitrise s'exprime au niveau de la vision elle-même ; il a sa correspondance au niveau du mouvement. Mitch a l'initiative : le mouvement de caméra souligne son avancée vers Mélanie au plan 83, comme il souligne au plan 63 son départ en voiture. Mais cette fois Mitch n'est pas vu explicitement : aucun plan du regard de Mélanie ne s'interpose. Son regard a été blessé, car ce n'est que par métaphore et pour la suite du récit que la mouette ne frappe pas aux yeux.
Le plan 84, le dernier, assure la rencontre. Il assemble, pour la première fois depuis le début de la scène, Mitch et Mélanie dans le même plan. Il achève le mouvement de Mitch quand il apparait au bord de la jetée au plan 75 et le condense avec le vol de la mouette qui au plan 78 entre dans le champ. Il continue le plan 83 et réaffirme, après l'agression de la mouette, une rupture entière avec le principe d'alternance qui marque sa maitrise. Il lie, en un long mouvement qui épouse le déplacement conjugué de Mélanie et de Mitch qui la soutient, les plans multiples qui décomposaient la descente de Mélanie aux côtés du pêcheur.

Le plan 33

Il faut ici, pour conduire à son terme l'analyse, revenir en arrière pour faire entrer en jeu un écart de la rime encore inexpliqué. On se souvient que le rejet qui donnait au plan 24 une double rime, l'une dans la série A5 au plan 44, l'autre dans la série Arrivée au plan 73, permettait de conjoindre d'une part les entrées de Mitch et Mélanie dans la maison, d'autre part leur arrivée commune près de et sur la jetée de Bodega Bay, mais aussi et surtout, les arrivées et les entrées entre elles. Or la condensation qui se déploie, comme on l'a vu, au double niveau voyant/vu et fixe/mouvement sur tout l'ensemble A, opère encore à un autre niveau, moins sensible, ou, tout aussi bien, plus latent.
Les séries A1 et A2 manifestent en effet une opposition au niveau de la chose vue : Mitch dans les plans 15-20 (six premiers plans de la série A1), et la grange et la maison, c'est-à-dire non-Mitch (quatre derniers plans de la série A1, et série A2 : soit 21-31). La série A5 qui suit la série A4 où se redouble symétriquement le non-Mitch de la série A2, reproduit tout autrement la différence entre les six premiers et les quatre derniers plans de A1 : Mitch est vu dans tous les plans de la série qui alternent les plans de Mélanie voyant, à l'exception du plan 48 qui montre la maison nue, après que Mitch y soit entré et avant qu'il n'en sorte. Cette absence est reprise en ellipse dans la répétition de l'entrée et de la sortie aux plans 54-56 (Mitch entre dans la maison/Mélanie voyant/ Mitch sort de la maison). Or cette opposition se trouve condensée précisément dans la micro-série des quatre plans 72-75 : les plans 73 et 75 recouvrent en effet l'opposition non Mitch/ Mitch ; cette correspondance vient renforcer encore le rapport établi précédemment entre l'ensemble A et les plans 72-75.
Mais il y a plus. Les analyses de l'ensemble A ont montré qu'il obéit à un mouvement double de condensation : des quatre séries A1, A2, A4, A5 vers le centre A, au niveau de l'image, des trois séries A1, A2, A4 et du centre A vers la série A5, au niveau du récit. Cette condensation se développe au niveau de la chose vue, entendons vue par Mélanie selon la structure binaire de la règle d'alternance. L'opposition Mitch/non-Mitch qui se manifeste comme telle dans les séries A1 et A2 (15-20/25-31) et se redouble en non-Mitch (37-43) / Mitch (44-46) / non-Mitch (48)/Mitch (49-56) dans les séries A4 et A5, ne trouve pas une équivalence complète dans la série A3. En effet, le plan 35 seul vient y faire écho sous la forme non-Mitch, ici la grange où Mitch se trouve, tout comme Mélanie se trouve alors dans la maison. Mitch est non-vu, et le plan qui devrait le montrer dans l'alternance resserrée qui à l'intérieur de cette série courte et condensée viendrait logiquement répondre à l'alternance lâche des séries A1, A2, d'un côté, A3, A4 de l'autre, est le plan 33.
C'est là ce même plan qui brise à l'intérieur de la série l'alternance du regard déjà brisée par la rupture qui s'opère aux deux bords de la série par un redoublement du plan sur Mélanie (31-32, 36-37) ; qui, d'autre part, permet la semi-alternance du cadrage (jusqu'au plan 35 où elle s'interrompt), et surtout l'alternance du mouvement sur laquelle, on l'a vu, le principe binaire à la fois se déploie et se déplace dans la série A3. Si bien que le défaut du plan marqué Mitch-vu est souligné d'autant plus vivement que la fonction de l'opposition comme celle de la rime se trouvent ici réaffirmées de plan à plan et jouer formellement par détour là précisément où elles sont biffées dans leur premier et primordial effet.
Or, ce plan 33 qui montre Mélanie, les mains de Mélanie, se trouve conjoint, on l'a vu, avec le plan 57 où Mitch découvre Mélanie à l'aide des jumelles : par position, d'abord, puisqu'ils assurent la rupture dans chacun des deux centres, par nature ensuite, puisqu'ils l'expriment l'un et l'autre par un passage de l'ensemble au détail, du plan général au gros plan. Cette série d'implications substitutives qui renvoient ainsi le vu au voyant et Mélanie à Mitch dans une chaine du gros plan contraignent à faire un saut, susceptible de traduire à la fois le recouvrement des centres et leurs distances, qui motivent le double glissement : le plan 33, qui montre Mélanie et devrait montrer Mitch, montre métaphoriquement ce que voit Mitch quand au plan 57 il découvre Mélanie, fictivement ce qu'il verrait s'il se trouvait alors dans la maison lors de l'entrée de Mélanie. Ce transfert reçoit de la texture même du récit une confirmation : la réciprocité de la condensation qui lie les deux séries A3 et A5 comme la conjonction qui s'opère par inversion entre la grange et la maison, vues l'une et l'autre tour à tour par Mélanie aux plans 35 et 48, font de ce plan qui manque un plan où Mitch serait déjà sur le chemin qui le conduit à reconnaitre Mélanie.
Mais invoquer le défaut de ce plan n'a de sens, rappelons-le, qu'à signifier l'opération transférentielle qui se joue entre Mitch et Mélanie à l'occasion de la rupture d'alternance du regard dans la série A3 où se structure dans l'écart de l'image le développement du récit. Il convient alors de remarquer que l'alternance du regard, ainsi brisée, pourrait se maintenir quoique dans un moindre équilibre de rime, dans un autre rapport de visibilité qui se trouve interdit par la disposition respective des plans 32-33 : Mélanie se voyant elle-même. Or Mélanie ne se voit pas, elle ne peut alors se voir, c'est même là tout l'enjeu de la scène, pas plus qu'elle n'est alors vue réellement par Mitch ni ne le voit.
Ce double défaut trouve, on le devine, sa réponse inversée dans la résolution finale des plans 80-83. On a vu comment les deux centres A et B venaient s'y condenser. Le plan 82 (insert du doigt saignant) médiatise les regards conjugués de Mitch et Mélanie : elle se voit, et si elle ne voit pas Mitch, préoccupée qu'elle est de sa blessure, elle se sait, comme au plan 58, vue, car elle l'est directement, et non par métaphore. Les deux plans 33 et 57 se conjoignent dans la violence symbolique de ce dernier gros plan où se marque dans un regard commun l'effet du don, l'impossibilité que Mitch et Mélanie ont de se voir vus sans que s'ouvre un rapport duel et meurtrier.

La chaîne

Mais ce rapport n'est pas égal. Il se formule à un niveau privilégié où se redouble dans la contrainte épurée de la forme la dissymétrie des actions et des grandes architectures de la scène. La scène est traversée par une chaîne : elle noue entre eux les gros plans et dessine les positions des deux héros dans l'ordre structural de la vision.

Elle s'écrit ainsi :

33. **Mains de Mélanie, love-birds, lettres à Cathy et Mitch.**
49. Mélanie, canot.
51. Mélanie, canot.
53. Mélanie canot.
57. **Mitch.**
70. Mélanie, canot.
72. Mélanie, canot.
74. Mélanie, canot.
76. Mélanie, canot (double regard).
82. **Doigt blessé de Mélanie.**

Les trois plans soulignés ont en commun deux traits qui les distinguent : ils détaillent le plan qui les précède (c'est à ce titre, on l'a vu, qu'ils sont les trois points de rupture déterminants de la séquence) ; ils sont isolés, autonomes. Ils se divisent enfin selon l'opposition voyant/vu dans l'ordre non-voyant (vu)/voyant/vu ; aux deux extrémités de la chaîne, les deux / vu / qui se répondent, au centre le / voyant / qui fait pivot.

Les huit autres se répartissent en deux séries intérieures. Ils portent tous sur Mélanie voyant et riment deux à deux comme le veut le jeu alterné du regard.

Neuf plans portent sur Mélanie, un seul sur Mitch. Les deux seuls plans non-voyants (vu)/et vu/ portent sur Mélanie. La scène a pour objet de montrer Mélanie soumettant par le regard et soumise au regard. On l'intitulera, d'un terme réversible : **la vision de Mélanie Daniels.**

Le gros plan marque l'instant du plus haut privilège dans l'ordre du regard. Il intervient sur Mélanie voyant sitôt que le récit progresse vers la vision duelle. Le premier, 49, s'insère entre le plan de la maison où Mitch vient de rentrer (48) et celui (50) où il sort. La première série épouse la découverte que Mitch fait des « inséparables » et sa recherche sur la rive. La seconde prélude à la rencontre, elle se clôt sur le double regard qui dans le même plan 76 assemble Mitch et la mouette, le sourire ravi et l'effroi.

La chaîne du gros plan dessine ainsi au travers de la scène le déploiement logique du désir. Mitch et Mélanie en sont tous deux le sujet et l'objet réciproques, mais c'est sur Mélanie que d'un extrême à l'autre de la chaîne il se formule en premier lieu, dans cette condensation synchronique de l'image où le récit se mire. Elle confirme que le plan 33 est à la fois le centre de la scène et son commencement et qu'il a son écho dans le plan 57 qui est au centre de la chaîne, avant de reparaître à l'autre extrémité sous sa forme inversée. Il reste à dire pourquoi la série binaire marque sur Mélanie, au niveau du regard, la possession, dans les ruptures, la dépossession, pourquoi le plan 82 est vu par Mitch et Mélanie et le plan 83 apparemment par personne, pourquoi enfin le plan 57 occupe dans cet ensemble une position médiane puisqu'il est à la fois voyant et marque une rupture.

L'auteur

Il reste à introduire un dernier personnage. L'auteur de films qui fait intervenir dans la succession du récit en images les visions de ses personnages leur délègue d'autant plus ses pouvoirs que cette opération de dédoublement propre à tout récit opère dans ce cas au niveau de la forme même où le metteur en scène manifeste l'essentiel de son art. Quand Hitchcock, en une seule scène, construit plusieurs séries de plans selon l'alternance binaire Mélanie voyant/chose vue par Mélanie, il s'efface derrière son regard, si l'on peut dire, se dessaisit de sa propre vision au profit de son personnage. Mais ce jeu, qui est grave, ne doit jamais faire oublier qu'il est fictif ; il le peut d'autant moins que les ruptures de vision du personnage constituent autant de reprises explicites de celle du metteur en scène, et que si l'on peut dire ici : ce plan est vu par Mélanie, on n'en dira que plus résolument ce qui a peu à être dit d'autres metteurs en scène, tant l'affirmation en paraît tout à la fois naïve et peu opératoire : mais ce plan est vu par Hitchcock. Ce jeu qui successivement identifie l'auteur avec l'un ou plusieurs de ses personnages et l'en différencie, détermine en ce cas l'articulation de la séquence et éclaire certains de ses retournements.

Hitchcock, apparemment, est ici aux côtés de Mélanie. Elle a l'initiative de l'action et son regard qui fonde l'alternance binaire organise le découpage du réel. Mais il reçoit, on s'en souvient, dès l'origine, une limite d'un transfert du regard que Hitchcock opère au profit du pêcheur, le temps d'un plan annonciateur aussitôt déjoué, puisqu'Hitchcock, par une première rupture qui constitue aussi une première variation de son regard sur Mélanie, purement possessive et joueuse, répète et varie le plan 12 (Mélanie vue par le pêcheur) par deux plans qui la voient avancer au loin, dont l'un, le 13, est incliné, marquant ainsi le plaisir propre de la caméra à s'assurer de son objet. Ce qu'au plan 33 elle fait délibérément, redoublant la rupture qui aux plans 31-32 fait transition entre les séries A2 et A3.

Elle est, comme on l'a vu, déterminante. Le privilège du regard qui s'est rétabli au profit de Mélanie dès le plan 14, dans la série binaire, se trouve renversé d'autant plus violemment dans ce plan 33 qu'il est le premier gros plan de la scène et qu'il soumet le corps de Mélanie à un morcellement, comme le dit très bien le terme « insert », qui qualifie les relations de l'ensemble au détail. On concevra d'autre part toute l'importance du fait que ce plan soit vu par Hitchcock sans intercesseur. C'est se donner sans fard Mélanie comme objet. Mais ce renversement s'éclaire en premier lieu de l'inversion qu'il détermine : Mélanie est vue par Hitchcock quand la structure d'alternance voudrait qu'elle voie Mitch. On se souvient aussi que tout concourt à inscrire ce plan comme une métaphore de la vision de Mitch au plan 57. Cette dualité permet de préciser le rapport de l'auteur et de ses personnages à partir de la forme même qu'il assigne logiquement à leurs rapports.

Si Hitchcock, en effet, épouse le regard de Mélanie pour aller jusqu'à Mitch dans une découverte commune où il se trouve en position d'objet, le renversement qui d'un centre à l'autre s'opère signifie clairement que Mitch est l'intercesseur, le premier double de Hitchcock dans l'enquête qu'il conduit sur le désir qui parle dans le regard de Mélanie. Le pêcheur, en cela, est leur double commun : il permet d'identifier directement l'auteur et le personnage dans la démultiplication propre à la forme du récit. Le plan 57, d'autre part, vient condenser ce mouvement. Hitchcock tout à la fois y soumet Mitch dans son propre regard et Mélanie dans le regard de Mitch (on remarquera la puissance de l'analogie qui se donne dans l'instrument de la vision : les jumelles, qui sont tout aussi bien la caméra). C'est là le sens de la rupture par laquelle Hitchcock redouble son regard implicite sur Mitch en regard explicite et renverse la dialectique des regards en donnant à Mitch la maîtrise du regard : il le fait par un plan similaire à ceux qui l'attribuent à Mélanie (gros plan du visage), un plan qui ouvre d'autre part une série binaire en tout semblable à celle où avant le renversement Mitch est en position d'objet sous le regard de Mélanie. On se souvient que dans cette série ainsi ouverte, si l'avantage reste à Mélanie, il se compense pour Mitch par le mouvement ; qu'il s'explique d'autre part par l'exigence symétrique qui permet seule à la fois le pliage de la scène, l'identité et le recouvrement des personnages où vient se signifier la double identification de l'auteur ; qu'enfin il annonce un nouveau renversement susceptible de formuler la relation d'implication des personnages et du metteur en scène par la conjonction de tous les modèles de la mise en scène.

La dernière rupture compte trois temps. Le premier (79-80) permet à Hitchcock de conjoindre Mitch et la mouette ; mais aussi, si on lit l'alternance à rebours, comme on l'a vu, Mélanie et la mouette jusqu'à substituer fictivement, au plan 78, Mitch blessé par la mouette à Mélanie blessée. Le troisième assemble Mitch et Mélanie dans le plan terminal, saisis par la caméra du metteur en scène qui tout à la fois suit et conduit leur mouvement. Le second temps (80-83), avoue une structure plus secrète. Le regard de Hitchcock, apparemment, n'y manifeste pas sa puissance explicite : Mitch y observe Mélanie qui s'observe elle-même. Mais ce regard s'implique de lui-même dans le déplacement de l'alternance où s'inscrit le clivage des regards : la condensation qui s'opère le dissimule, alors que la conjonction des regards qu'il épouse et conduit tour à tour dans le développement de la scène y imprime sa marque.

Ainsi Hitchcock est-il tout à la fois Mitch et Mélanie dans le double regard qui les lie l'un à l'autre. Cela ne veut pas dire qu'il le soit de façon égale ni semblable ; il entretient bien au contraire avec chacun une relation qui paraît dans le double mouvement de l'image et du récit où se structurent les rapports de ses deux personnages. On ne peut ici rien en dire de plus, sinon qu'ils mettent en jeu un désir mutuel dont la violence transgressive porte sur Mélanie, qui accomplit le don et en reçoit le signe menaçant, sous la forme opposée des bons et des mauvais oiseaux. Cette dualité reproduit, mais sans la recouvrir, celle des deux héros liés par une rime aussi constante que diverse qui permet aussi bien de les conjoindre et de les opposer, dans une orchestration savante dont l'analyse a dénoté la subtile harmonie jusqu'à devoir y retrouver, au plus secret, dans la contradiction ultime de la contrainte symétrique et de l'ouverture dissymétrique, la place tout ensemble insistante et discrète de l'auteur.

Il faudrait, pour dire ce double rapport avec exactitude, aller au-delà de la scène, et l'établir dans la dialectique hitchcockienne du désir et de la loi qui se donne sous la figure reversible du coupable et du faux coupable, liés par la contrainte réciproque de l'enquête dont « Les Oiseaux » offrent le scénario renouvelé en déplaçant le schéma policier au niveau du symbole, pour y marquer plus clairement la réalité du fantasme.

On rappellera seulement, pour faire image, comment Hitchcock choisit d'introduire son film.

Dans une rue animée de San Francisco, la caméra découvre une jeune femme immobile, à l'angle d'un trottoir. Comme elle traverse la rue, la caméra la suit. De l'autre côté de la rue, elle s'avance, puis s'arrête, lève les yeux. Le plan qui suit découvre sa vision : une nuée d'oiseaux tournoyant au-dessus de la ville. Un troisième plan montre sa surprise ; puis, comme elle se tourne et entre dans un magasin, chez un marchand d'oiseaux, elle croise un homme qui en sort ostensiblement, tenant en laisse deux caniches blancs. La jeune femme est Mélanie Daniels, l'homme Alfred Hitchcock. Quelques instants plus tard, Mitch Brenner arrive à son tour chez l'oiseleur pour y acheter des « inséparables ».

Hitchcock, par ce détour qui constitue l'une des plus inspirées de ses apparitions traditionnelles, suggère plusieurs choses. Tout d'abord, le plaisir propre qu'a l'esprit à jouer des effets conjoints de la répétition et de la variation, comme à formuler sur le mode plaisant ses idées les plus fortes. Il laisse entendre ensuite que comme Mitch et Mélanie, il s'inscrit dans la dialectique duelle du désir dont il donne l'image sociale et travestie en tenant à la main ce couple parodique d'animaux domestiques. Il nous suggère enfin qu'il pourrait être, tout comme le pêcheur, un premier double sur le parcours qui conduit Mélanie vers Mitch ; mais l'inverse, tout aussi bien, car c'est lui, même s'il disparaît, qui ordonne le film, où Mitch serait un double sur le parcours qui mène Hitchcock vers Mélanie.

Si Mitch est un des deux principaux personnages du récit, Mélanie a sur lui un privilège : elle en est l'héroïne. C'est son regard, qui dès le premier plan, fait lever dans le ciel un vol d'oiseaux sauvages ; tout comme l'offre des oiseaux d'amour à un homme déchaîne sur Bodega Bay la colère irraisonnée des forces primitives.

Qu'Hitchcock s'identifie à Mitch, qui interroge le regard de Mélanie et s'en laisse enchanter, cela n'est pas douteux ; mais il l'est moins encore que Hitchcock s'identifie à Mélanie qui porte dans ses yeux le fantasme dont Hitchcock conte et analyse les effets dans cet art purement narcissique qu'est pour lui l'art de la mise en scène. — Raymond BELLOUR.

notes

(1) On pourra, sur Hitchcock, se reporter à trois articles beaucoup plus généraux où j'ai tenté de cerner, à gros traits, les structures dominantes de l'œuvre : « Hitchcock », « Dictionnaire du Cinéma », Editions Universitaires, 1966, pp. 349-356 ; « Marnie : une lecture », « Revue d'Esthétique », nº 2-3, 1967 ; « Ce que savait Hitchcock », « Cahiers du Cinéma », nº 190, mai 1967.

(2) Sur les ambiguïtés de la définition du plan, cf. Jean Mitry, « Esthétique et Psychologie du cinéma », 1. Les structures, pp. 149-156, Editions Universitaires, 1963, et Raymond Bellour, « Pour une stylistique du film », « Revue d'Esthétique », nº 2, avril-juin 1966, p. 168.

(3) Christian Metz, « Essais sur la signification au cinéma », Editions Klincksieck, 1968, pp. 125-133 et 146.

(4) Malgré, il est vrai, une inversion dans le sens du mouvement, arrière dans un cas, avant dans l'autre, qui montre ainsi tour à tour Mélanie de face et de dos, portant ainsi son regard dans un cas à sa droite, dans l'autre à sa gauche, par-dessus son épaule. Inversion qui marque subtilement la différence au cœur de la similitude et sert ainsi à annoncer dans la plus stricte symétrie, la possibilité toujours ouverte de la dissymétrie.

(5) On remarquera que cette coupure finale s'établit sur le même critère que celle qui introduit B3 au plan 60. Mitch sort du champ à droite au plan 71, cette fois en voiture, comme il sort au plan 59 à droite; en courant vers sa voiture. La coupure est aussi délicate : elle disjoint dans le premier cas le double sourire de Mélanie et Mitch, dans le second la série des gros plans sur Mélanie (70-76).

(6) La précision de l'opposition est telle qu'on pourrait la préciser encore sur un point. Le canot bouge plus dans les plans 60-62, au moment où Mélanie part, que dans la suite de la série ; ces deux plans sont alternés avec les plans 61-63, où le mouvement de Mitch est plus accentué, en particulier par le panoramique du plan 63. On voit, sur cet exemple de détail, comment les oppositions se marquent par un maintien de la relation plutôt que par des termes fixes.

(7) Cette dissymétrie a son explication dans un premier écart qui n'a pas été souligné entre les séries A2 et A4, pour ne pas compliquer de trop l'analyse au départ. Le déplacement du canot est plus long au retour (plan 43) qu'à l'aller (plan 25) : il se trouve ainsi dans le second cas pouvoir être souligné dans ce seul plan en mouvement et provoquer la dissymétrie des deux séries A1 et A5.

(8) A l'exception, rappelons-le, des plans 60 et 62. Cf. Supra, note 6.

(9) Il est possible, comme on me l'a signalé à la suite d'un exposé, qu'on voie une mouette approcher Mélanie, soit au cours de la série départ, soit au cours de la série A0. Cette indication ne figure pas dans le découpage et je n'ai pu, depuis, la vérifier. Elle ne fait, en tout état de cause, qu'apporter un indice de plus à la démonstration.

(10) Remarquons que ce mouvement montre déjà une différence avec ceux des séries qui l'entourent ou dans les plans du centre même avec le mouvement du plan 34 : la caméra guette ici Mélanie et le mouvement maîtrise le déplacement de l'acteur plus que celui-ci ne l'ordonne.

à-propos

Le travail qui précède nous a paru important à faire connaître **aujourd'hui :**

— parce qu'il indique d'abord, dans la sûreté de sa progression et de son ordonnance, les possibilités infinies d'une analyse bien conduite à partir même d'un segment filmique restreint, avec, **en plus,** le mérite de ne pas éluder la question embarrassant toute méthode prenant son départ d'un découpage provisoire, savoir celle de l'alternative où elle se trouve de l'arbitraire et de l'interminable, soit : l'analyse autorise qu'on prélève telle « séquence », elle en distingue la logique propre, mais c'est cette logique qui propose cette séquence comme objet cohérent d'analyse. De ce circuit interminable, la phrase de Freud citée par Bellour dans son exposition donne bien la démesure ;

— parce qu'il échappe en grande partie à l'insuffisance structurale d'étaler un objet et de le démembrer en ses éléments, d'isoler ses constituants jusqu'à l'atomiser, de décrire statiquement l'unité vide d'un tout décomposé en ses parties — dont il serait la somme —, pour s'attacher à la circulation et au frayage des sens, en une exploration topologique d'où nulle dynamique du film ne se trouve exclue. Il faut accorder toute validité aux homologies formelles repérées dans cette séquence des « Oiseaux » par ce travail minutieux, aux rimes et pliures dont il scande sa disposition, au jeu qui s'en éclaire des variations de la symétrie et de la dissymétrie ordonné par une problématique de la vue autorisant qu'on prononce, des éléments constituant cette séquence, qu'ils sont une nouvelle fois « mis en regards » ;

— parce que, et **surtout,** ce travail marque, sans s'y engager résolument, la possibilité de définir, dans une structure cohérente à première vue (et grâce à cette cohérence même) ses effets de leurre et de masque, ses lignes de fragilité (comme on le voit à propos de tel plan — 33 — survenant en place d'un autre attendu, le refoulant). Ce tenant-lieu dans la structure, cet élément en trompe-l'œil, ce point vulnérable rétablissant la continuité de première vue, est celui sur lequel notre attention doit se porter si, pour échapper à l'insuffisance positiviste d'un regard de surface, nous voulons, prenant notre départ de ce point, traverser la structure pour trouver, non d'improbables contenus latents, mais ce qui la fonde et la détermine, la régit.

Bellour, nous l'avons dit, indique la direction d'une telle analyse, mais sans la poursuivre et, nous croyons pouvoir le dire, à cause des présupposés théoriques de son étude, de la problématique où elle prend son départ : celle d'une tentative phénoménologique de ramener indéfiniment le visible au visible, de ne concevoir l'invisible que comme un dissimulé temporaire et réductible, comme l'envers provisoirement masqué d'un visible. Certaines déclarations de Bellour sont à ce titre éclairantes, celle par exemple selon laquelle tout, dans cette séquence, **finirait par s'offrir** au regard, « mais dans une clarté difficile » ; elles marquent bien la certitude qu'une fois dissipés voiles et obscurités, rendue à elle-même et son évidence la clarté décisive, la structure se donnera non seulement dans sa cohérence et son organisation interne, son homogénéité de surface et son fonctionnement autonome (de cela nous ne doutons pas, mais c'est cela précisément qu'il va falloir interroger), mais dans sa production et sa détermination. Ainsi en est-il également de l'opposition majeure dont se soutient l'étude de Bellour du voyant et du vu, dans leur réversibilité infinie.

Or, si nous admettons, fondés à le faire en recourant au discours de la surdétermination tel qu'il a été précisé par Althusser chez Marx et par Lacan chez Freud, que l'on doit poser en toute structure une fonction structurante (action de la structure), et une structure structurée, plan actuel tel qu'il s'offre à la perception, si le discours de la logique du signifiant nous interdit de tenir le sujet pour exclu de la structure (comme le voulait justement le structuralisme linguistique), mais tient qu'il y est impliqué, non comme sujet fondateur, causal, pourvu de tous ses attributs psychologiques, mais effet, assujetti, régi par la chaîne signifiante, il faut reconnaître qu'un recours définitif au pouvoir du visible (serait-ce même au cinéma, même à propos du cinéma d'Hitchcock qu'on sait particulièrement ordonné à ses pouvoirs et avec quelle maîtrise il en joue, même, dans un de ses films, à propos d'une séquence exemplaire) s'aveugle sur l'invisible où la structure s'articule et qui la met en place, sur « le structurant » qui, « de n'y être pas, régit le réel », une telle investigation détache le produit de sa cause en acte, la rend étrangère à ses effets, dont elle est inséparable.

La représentation met en place un système rémunérant l'absence du structurant, le manque qu'elle a pour fonction de masquer. L'effort d'une recherche théorique doit se porter vers ce lieu dérobé, dans un geste excédant largement la dissipation d'ombres disposées comme effet de cache secondaire. La détermination réciproque des éléments d'un réseau repérable dans l'épellation de ses constituants demande à être traversée vers le retrait qui la met en place, le sujet reconnu comme lacunaire et méconnaissant (« acteur, il est metteur en scène dans son fantasme »), « réduit à la possibilité d'un signifiant de plus » (J.-A. Miller).

Il faut bien préciser que cette articulation du visible à l'invisible, du pensé systématisé à son impensé, la méconnaissance d'où procède, comme un immense détour, la représentation agencée (rien ne l'illustre mieux, ne la métaphorise même que cette séquence choisie par Bellour d'un double parcours disjoint) exclut la tentative idéaliste de dévoiler un sens caché, de faire venir à jour quelque chose d'enfoui, d'ajouter un mot même à ce silence, soit de tenir l'œuvre en quelque manière incomplète, elle s'interdit d'y rien ajouter ou de la révéler à elle-même, et la méconnaissance du sujet n'est pas un défaut ou une faiblesse réparable (ce que veut l'interprétation psychologiste d'une ruse de l'auteur, ou d'une intention qui ne parviendrait à se réaliser, elle est, lui est constitutive). L'auteur agit en pleine méconnaissance de cause, et il y va de la cohérence de ses représentations qu'il en soit ainsi.

Ici, citons Althusser pour montrer qu'on ne peut se suffire de noter les réponses d'un auteur, ni de retrouver les questions auxquelles elles répondent, mais qu'il faut poser la question de ses questions : « ... Ce n'est plus l'œil du sujet qui **voit** ce qui existe dans le champ défini par une problématique théorique : c'est ce champ lui-même qui **se voit** dans les objets ou les problèmes qu'il définit... », ou encore : « l'invisible est le non-voir de la problématique théorique sur ses non-objets, l'invisible est la ténèbre, l'œil aveuglé de la réflexion sur soi de la problématique théorique, lorsqu'elle traverse sans les voir ses non-objets, ses non-problèmes, pour ne pas les regarder », ou enfin : « ... L'invisible est défini par le visible comme **son** invisible, **son** interdit de voir ; l'invisible n'est donc pas simplement... le dehors du visible, les ténèbres extérieures de l'exclusion, mais bien **les ténèbres intérieures de l'exclusion,** intérieure au visible même, puisque définie par la structure du visible ».

Cette entreprise de traverser la structure pour retrouver le défaut dont elle est l'enveloppement, sa détermination et son jeu déplacé, ce forçage, peuvent être précisément tentés dans le cas d'un cinéaste comme Hitchcock, dont le jeu qu'il systématise des mirages, masques et oblitérations, la confiance dont il témoigne en tous les pouvoirs de la représentation invite expressément à les entreprendre. Si la remontée opérée par Bellour d'un personnage vu/voyant (voyeur) se justifie jusqu'à l'instigateur de cette géométrie de regards où se conjoignent le voir, le savoir et tout ce qui les sous-tend, sur le mode fantasmé, dans l'ordre du désir (sous sa forme principalement narcissique) et de l'agressivité, il faut remonter encore jusqu'au lieu d'où le sujet dispensateur de tous pouvoirs s'avère éclipse pour être joué par la chaîne signifiante, retrouver cette place des souverains désignée par Foucault dans son analyse des « Ménines » comme le vide d'où toute représentation tient sa possibilité, cette place du Roi définie par Lacan à propos de « La Lettre volée » comme **place de la méconnaissance.** — Jean NARBONI.

Entretien avec Luc Moullet

par Michel Delahaye et Jean Narboni



Luc Moullet pendant le tournage de « Brigitte et Brigitte ».

Cahiers Qu'en est-il, d'abord, de votre mode de production de films ?

Luc Moullet Je suis parti du fait que, quand j'ai voulu produire mon premier long métrage, je n'avais pas d'argent. J'ai donc été amené à repenser un peu le système économique de production. Finalement, c'est là quelque chose de passionnant. On pense généralement que le côté économique du cinéma est pour un réalisateur quelque chose de très emmerdant et qui ne correspond pas à sa « vocation ». On pense aussi qu'il n'y connaît rien. En fait, on s'aperçoit très vite qu'il y a des tas de cinéastes qui, sur ce plan économique, ont une pensée novatrice. Et je crois que la finance est une chose trop importante pour qu'on la confie à des financiers. On devrait même la laisser uniquement aux mains des artistes. Non seulement parce qu'ils ont toutes chances d'être plus imaginatifs en la matière que n'importe quel spécialiste, mais aussi parce que les artistes doivent s'exprimer. Or ils doivent le faire aussi bien par leurs procédés économiques que par l'œuvre même qu'ils tournent. En outre, les procédés économiques apportent avec eux, s'ils sont novateurs, des esthétiques nouvelles. Et ce, sur un double plan, car cela peut déboucher pour les artistes-financiers, non seulement sur une esthétique de leur œuvre — donc ici, du cinéma —, mais aussi sur une esthétique de leur vie, esthétiques qui, bien entendu, rejaillissent l'une sur l'autre.

Je dois même dire que, les réalisateurs ayant généralement des problèmes esthétiques, moraux, et, pour certains, métaphysiques, le fait pour eux de s'occuper des problèmes matériels de la production complète heureusement le cycle de leurs préoccupations. Constatons en passant ceci : il est amusant que les réalisateurs du type marchand de soupe ou du type velléitaire parlent d'abord de droit moral, de droit d'auteur, d'Art, alors que les bons cinéastes parlent d'abord de fric. C'est une dissimulation pudique de leur nature profonde. J'ajoute que ces problèmes matériels, non seulement ne sont pas une gêne, mais deviennent une sorte de loisir car les problèmes triviaux sont en général assez reposants. Ainsi peut s'établir une dialectique producteur-réalisateur, infiniment souhaitable pour le bien-être du créateur.

C'est d'autant plus évident qu'on en arrive ainsi à des conclusions, sur le plan purement économique, auxquelles les financiers professionnels ne sont jamais parvenus. Le cas est même typique. Ainsi j'ai présenté un devis de 150 briques, d'une part à un célèbre directeur de production, d'autre part à un réalisateur qui jouit d'une très grande réputation artistique. Or ce que m'a dit le directeur de production, pourtant en principe très qualifié, était complètement aberrant (« 60 briques suffisent »), alors que ce que m'a dit le réalisateur était assez juste (« Il en faut 300 »).

Et ce qui vaut pour le cinéma vaut pour tout autre forme de création. Il n'y a pas de raison d'imposer à l'art des frontières et de dire par exemple qu'il n'y a d'art que **dans** le cinéma alors qu'il peut parfaitement y en avoir autour ou à propos du cinéma. Et même en dehors, bien sûr. Mais le problème, pour nous cinéastes, est double. Car on arrive à résoudre un peu partout les problèmes de production, alors que les problèmes de diffusion, en ce qui me concerne tout au moins, ne le sont pas vraiment, ou du moins ne l'ont été que par hasard, je veux dire : pas à tous les coups, et pas de façon concertée. En tout cas, les problèmes économiques du cinéma ne sont plus vraiment du côté de la production, mais du côté de la diffusion.

Ce qui est curieux, c'est que les petits producteurs et réalisateurs sont en quelque sorte des prolétaires. Car nous ne recevons qu'une partie du fruit de notre travail, et en général nous ne le recevons pas du tout. Le cinéma n'est plus une profession. Cette situation a peut-être des avantages, ou disons qu'elle en aurait si nous pouvions agir en fonction de ce nouveau statut que crée la réalité. Seulement, nous devons continuer à employer des gens qui eux, à l'inverse, étant salariés, sont assurés de tirer de notre travail un profit qui est supérieur à celui que nous en tirons ou plutôt que nous n'en tirons pas — ce qui en fait des gens qui nous exploitent, donc des capitalistes.

Et tout cela recoupe une autre réalité, à savoir que le côté bourgeois du cinéma n'est pas tant lié à des questions d'argent qu'à des question de mentalité. Ainsi, il faut avoir les moyens de faire un film, mais il faut aussi, et d'abord, avoir eu l'idée d'en faire. Or il est plus difficile d'avoir l'idée de faire du cinéma que d'avoir les moyens d'en faire.

Cela dit, et en ce qui concerne le problème précis des salariés du film, il faut ajouter qu'il y a heureusement des



« Les Contrebandières » : au centre, Françoise Vatel et Monique Thiriet.

techniciens qui comprennent qu'ils pourraient devenir des exploiteurs et qui refusent ce rôle. Par contre, les fournisseurs, eux, et sans exception, sont des capitalistes, et, quand il s'agit du nouveau cinéma, ils sont des exploiteurs. Car ils le traitent sur le même pied que le cinéma ordinaire, ce qui établit une inégalité flagrante entre les deux puisque le second dispose d'infiniment plus de facilités (de production et de diffusion) que le premier. Ainsi, quand ils me vendent de la pellicule, ils me la vendent au même prix qu'à Zanuck, sinon plus cher.

Or, ce capitalisme repose sur quelque chose de tout à fait accidentel : le gros succès du cinéma depuis le début du siècle. Partant de là, on en est arrivé à une conception moyenne **du** cinéma sur laquelle tout a été fondé, et entre autres, le niveau des salaires qui est extrêmement élevé pour les techniciens par rapport à tous les autres métiers. De ce fait, tout allait bien tant que les films n'étaient pas trop différents de la moyenne. Mais depuis quelque temps cette moyenne a éclaté. Il y a maintenant, d'une part, quelques gros films qui brassent de plus en plus d'argent, de l'autre : toute une catégorie de films qui ne brassent rien. On sait aujourd'hui qu'avec le budget d'une seule superproduction on peut faire à peu près 1 000 ou 1 500 films de nouveau cinéma. Et l'écart vertigineux qu'il y a entre ces deux catégories ne cesse de croître, mais personne officiellement ne veut tenir compte de cet écart. Pourtant les faits sont là : le cinéma ne recouvre plus une seule et même chose, et il peut y avoir autant de différence entre un cinéaste et un autre cinéaste qu'entre un ferrailleur et un magnat du pétrole.

Cahiers En ce qui concerne les techniciens, le problème est que si l'on généralisait les pratiques du « nouveau cinéma », ils devraient, théoriquement, se trouver tous en chômage.

Moullet En fait, le problème n'est pas sans solution, car il peut déboucher sur une libération des techniciens. Jusqu'ici, les techniciens sont aliénés par le réalisateur et ils ne peuvent s'exprimer vraiment. C'est Godard qui disait : « Les trois âges de l'aliénation sont l'esclavage, le servage et le salariat ». Or si l'on en arrive à ce stade où les réalisateurs n'ont plus de collaborateurs, les techniciens pourront enfin devenir eux-mêmes réalisateurs, et sans asservir ou brimer d'autres techniciens.

En outre, je dois préciser que, pour ma part, je ne suis pas forcément pour le cinéma à petit budget. Ce qui m'intéresse, en fait, c'est, à partir d'une **même** idée du cinéma, de faire un film, soit le plus cher, soit le moins cher possible. Parce que, dans les deux cas, il est possible d'élaborer une orientation économique originale du film, coïncidant avec une orientation également originale sur le plan esthétique ou social. C'est contre le film moyen que je m'insurge, qui ne peut absolument rien donner. Donc, il faut, ou bien réduire, ou bien augmenter de plus en plus le budget des films — et quand je dis augmenter, je veux dire, bien sûr, dans les cas où je ne suis pas producteur moi-même.

Je ne m'étendrai pas sur les avantages que peut comporter la richesse d'un budget, ceux-ci étant généralement assez bien connus. Ce qu'on connait moins, ce sont les avantages de la pauvreté. Je pense par exemple que si « Les Contrebandières » avait coûté 20 % de moins, le résultat aurait été meilleur parce qu'il y aurait eu dans le film quelque chose qui aurait mieux souligné cette austérité. Pour « Brigitte et Brigitte » par contre, l'équilibre était à peu près réalisé, bien qu'on puisse y trouver quand même un certain luxe puisque c'est un film tourné en studio. L'un des grands avantages de la pauvreté est de développer chez le metteur en scène le sens de la responsabilité. Ainsi, je pense qu'un réalisateur prend davantage conscience de ses responsabilités lorsqu'il est obligé de faire à chaque plan un petit nombre de prises — ou une seule. Inversement, le système ancien des prises multiples débouchait sur l'irresponsabilité puisqu'il permettait de tourner n'importe quoi n'importe comment. Donc, l'austérité oblige le réalisateur à penser davantage son film avant le tournage (soit longtemps avant, soit au dernier moment — cela dépend des facultés de chacun et du genre de film qu'on fait), alors que dans l'ancien système on n'était pas obligé de prévoir les choses et qu'on finissait par tout laisser au hasard. Bref, la tradition c'était l'anarchie, le nouveau cinéma, c'est l'ordre.

1 ENTRE BRIGITTE ET BABEL

Cahiers « Le Grrrrrrand Voyage » semble prévu pour un grand budget...

Moullet En effet. Mais le film que je



« Brigitte et Brigitte » : l'arrivée à Nanterre (Colette Descombes et Françoise Vatel.)

dois faire prochainement sera un tout petit budget, comme « Brigitte ». Cela m'ennuie, car après avoir fait des films pauvres, j'aurais bien voulu pour changer faire carrément « La Tour de Babel ». C'est d'autant plus ennuyeux que, lorsque je me mets à un film, je garde toujours ce désir de faire « La Tour de Babel » tout en ayant les moyens de faire « Brigitte et Brigitte ». D'où un certain conflit. Par exemple, alors que « Brigitte et Brigitte » était réussi **grâce** à sa pauvreté, « Les Contrebandières » l'était **malgré** sa pauvreté, outre le fait qu'il l'était aussi malgré cette richesse relative dont j'ai parlé tout à l'heure, qu'il aurait fallu, soit pousser beaucoup plus loin, soit réduire.

Cahiers Il y a aussi parmi vos projets « L'Epopée du frigidaire ». Qu'en est-il de ce film ?

Moullet C'est un film que je ne réaliserai pas, car son point de départ était le mouvement de mai. Or maintenant, les événements de mai sont dépassés. Et il y a eu un vote contre de Gaulle. Cela a quand même détruit quelque peu l'indifférence des Français, bien qu'il y ait eu depuis un autre vote qui semble la restaurer. De toute façon, nous n'en sommes plus à ces stades. « Mai » est devenu un événement historique, mais pas encore assez historique pour pouvoir être filmé.

Le film devait raconter l'attitude d'un couple de Français moyens pendant les événements. Des gens du genre de ceux qui ont voté de Gaulle en juin 68 dans la proportion de 70 %. C'était une attitude un peu outrée puisqu'elle amplifiait l'indifférence et une certaine hostilité à « Mai », et outrée par rapport à celle de ces mêmes Français moyens qui, au fond, avaient quelques remords par rapport à ce qui c'était passé — ou disons, une certaine mauvaise conscience.

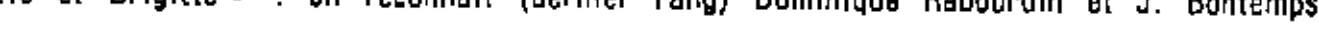
A partir de là, mon scénario s'inspirait un peu de l'esprit de Chabrol : outrer carrément le comportement des gens qui sont dans le système, de telle façon que cela provoque tout le monde, y compris les gens de gauche qui se prétendent hors du système. En somme : au lieu de s'en tenir à cette mythologie de gauche désormais habituelle au cinéma et admise dans tous les milieux culturels (et qui suppose, par exemple, que la mentalité du Français moyen se fonde sur un désir de paix et de progrès, d'évolution raciale et sociale), en opposition à cette attitude assez facile et bien pensante et à ce boy-scoutisme traditionnel qu'on trouve aujourd'hui dans « Z », il serait intéressant, justement, de montrer des gens de droite qui lui sont totalement étrangers. Cela permet de provoquer, non seulement les gens de gauche, mais aussi et surtout les gens de droite qui, à travers le portrait outré qu'on donne d'eux, peuvent être amenés à avoir honte d'eux-mêmes.

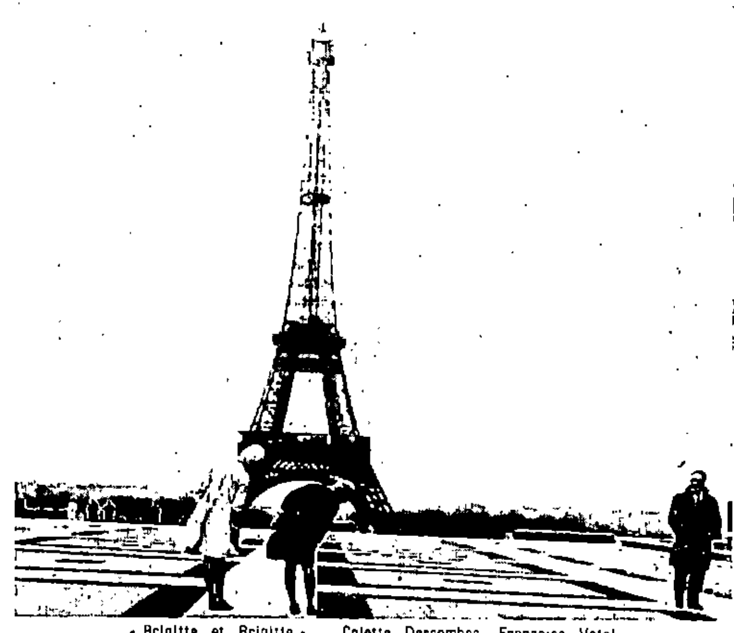
Mais tenter cela à partir des événements de mai ne me semble plus possible car cela viendrait trop tôt ou trop tard. Il aurait carrément fallu faire le film pendant les événements ou juste après. D'autant qu'il s'agit dans « L'Epopée » d'une chronique fondée sur les journaux qui relatent les faits. On y voit ce qui se passe le jour où les trains s'arrêtent, ce qui se passe le jour où l'essence se tarit, etc., et ce, dans un contrepoint constant entre la vie du couple et la vie agitée de la collectivité française de l'époque. Cela commençait, plus précisément, vers le 16 mai, à un moment déjà avancé où l'on allait vers la grève générale, et cela se terminait en triomphe le 31 mai avec le retour de l'essence. C'était donc une sorte de poème à la gloire de la société, où les différentes phases de l'histoire de l'essence remplaçaient, disons, les quatre saisons dans les films poétiques. Le retour du carburant, pour finir, était l'équivalent du triomphe du Bien dans les mélos ou les westerns.

Cahiers Qu'allez-vous faire à la place de « L'Epopée » ?

Moullet J'ai plusieurs projets. D'abord celui d'un film anglais. C'est un film qu'on m'a proposé. Mais je le ferai plus tard car il s'agit d'un assez gros budget qui va du côté d'un milliard trois, qui demande à être fait l'été, avec trois mois de tournage. Cela raconte l'ascension de la montagne qui relie la terre au ciel. C'est d'ailleurs pourquoi on a pensé que je conviendrais : d'une part parce que j'ai déjà fait des films en montagne, d'autre part parce qu'il s'agit là d'une spéculation intellectuelle qui correspond à ce qu'il y a aussi dans mes films. En effet, c'est tiré d'un roman de René Daumal : « Le Mont Analogue ». Je pense qu'on peut en faire quelque chose de très bien, en utilisant tous les éléments de la superproduction pour déboucher, sinon sur le mythique, du moins sur quelque chose d'entièrement fondé sur l'imagination.

Il y a aussi « Le Grrrrrrand Voyage ». C'est un film sur l'automobile, et qui



... igitte et Brigitte » . on reconnaît (dernier rang) Dominique Rabourdin et J. Bontemps.


« Brigitte et Brigitte » Colette Descombes. Françoise Vatel

était déjà un peu amorcé par une séquence des « Contrebandières » où l'on voit les rapports entre l'amour et l'automobile. C'est axé sur le côté film d'aventures à grands moyens. C'est un film à réaliser en partie en studio, car le côté studio permet de filmer des extérieurs imaginaires.

Mon autre projet, que je compte réaliser bientôt, est « A Girl is a Gun » : un mélange de « Duel in the Sun » et des « Dames du Bois de Boulogne » ou, plus exactement, de « Shangai Gesture » et de « La Loi du survivant ». Le film sera très différent des autres, apparemment, car ils étaient construits sur une forme directe d'ablation, un petit peu systématique, tandis que celui-ci tablera plutôt sur une certaine surenchère dans la dramatisation et c'est la surenchère qui, en se mettant elle-même en évidence, contribuera à créer l'ablation.

Le principe, là aussi, est celui du film d'aventures, avec une justification nouvelle de tous les éléments extérieurs qui, dans le film d'aventures normal, ne sont rien d'autre que des éléments extérieurs. Cette justification est créée par des éléments intérieurs, disons psychologiques, même si ce ne doit pas être un film d'analyse mentale. Ces références psychologiques auront pour but de donner de l'importance au mental en révélant son influence sur les éléments extérieurs.

2 LE TRAIT D'UNION

Cahiers Vous avez prononcé tout à l'heure le mot de « spéculation intellectuelle » et cela nous met au centre de la question. Car devant « Brigitte » et « Les Contrebandières », on peut voir, non pas une sorte de bizarrerie irresponsable comme font certains, mais plutôt quelque chose d'extrêmement concerté, « codé », bref, de totalement spéculatif.

Moullet Je conteste en tout cas une certaine façon de raisonner qui se fonde sur les oppositions, comme le laid et le beau, l'humain et l'inhumain, etc. Je crois que cette façon de penser est peut-être héritée d'un certain matérialisme mais qu'en dépit de cela elle ne correspond pas à la réalité. On doit d'abord se borner à constater. Pour ma part, je constate simplement, en ce qui concerne le cinéma, qu'il y a des cinéastes qui ont une position sur l'humain et d'autres qui n'en n'ont pas. Il y en a aussi, comme moi, qui ont une position sur l'intelligence et la bêtise. Mais il s'agit là davantage d'une position d'ensemble sur le problème que d'une situation. Il y a pour moi, non pas l'intelligence **et** la bêtise, mais l'intelligence-bêtise. Et ce, dans la mesure où, lorsqu'on va vers un extrême, on retrouve l'autre extrême par une sorte de balancement. J'ai été assez sensible à ce type de position d'ensemble chez Miklos Jancso, par exemple (et notamment dans « Ah ça ira ! »), où l'on ne sait plus s'il s'agit d'une extrême improvisation ou d'une extrême élaboration. Mes films, eux, sont très orientés sur le problème de l'intelligence-bêtise (et il y a un certain nombre d'autres problèmes sur lesquels ils ne s'orientent pas du tout, comme par exemple la sincérité ou la non-sincérité), il y a donc une sorte d'identification qui se produit et je ne sais pas, en fin de compte, ni ne puis, ni ne veux savoir, s'il s'agit dans ce que je fais, d'intelligence ou de bêtise. De toute façon, il y a forcément une certaine intelligence, mais à partir du moment où cela va assez loin, l'extrême intelligence rejoint la bêtise. Mais, la bêtise à partir de l'intelligence, cela devient une qualité puisque c'est quelque chose vers quoi l'on tend. C'est un effort. Donc, à partir du moment où l'on se suppose intelligent, la recherche de la bêtise est un effort d'intelligence, tandis que si l'on se contente de rester dans l'intelligence elle-même, cela revient à de la bêtise puisqu'il y a absence de progression.

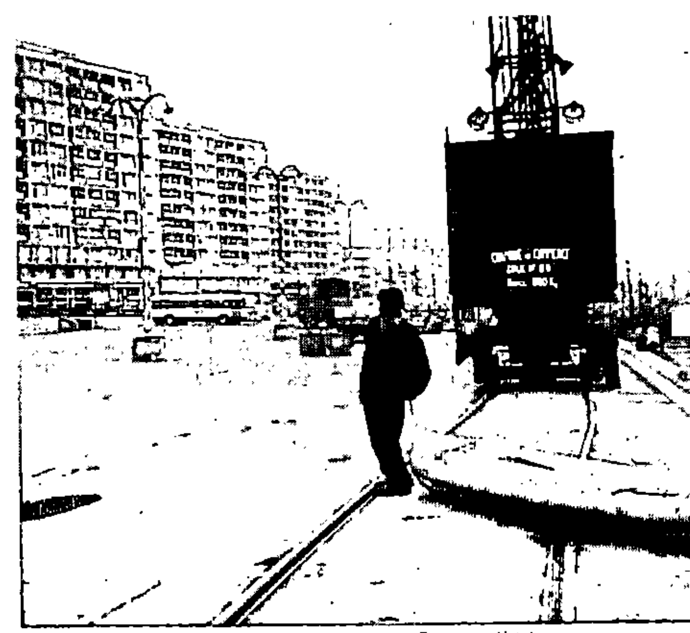
Cahiers Mais peut-être risque-t-on alors de tomber (comme c'est le cas, non pas pour vos films, mais sans doute pour certains des films de Chabrol) dans une espèce de fascination telle que le propos même qui vise à rendre compte de cette bêtise ne soit plus un effort vers elle mais tende au mimétisme, voire à l'identification. Nous aurions alors, non plus une vraie dialectique, mais une sorte de circuit fermé qui nous ferait rester en vase clos.

Moullet Les derniers Chabrol sont pour moi des films très divers car il y en a que je trouve très ratés et d'autres que j'aime bien. En tout cas, c'est Chabrol qui a inauguré, au début des années 60, une sorte de critique de la bêtise qui représentait en même temps cet effort dont je parlais pour aller vers elle.

Cahiers Justement : il y avait une progression et non pas cet enfermement en vase clos qui voudrait se présenter comme une progression.




« Brigitte et Brigitte » . Colette, Françoise et Claude Melki


« Les Contrebandières » : Françoise Vatel.

Moullet Mais ce qui me plaît dans « La Ligne de démarcation », par exemple, c'est justement l'absence de ligne de démarcation. On est dans une perpétuelle incertitude et c'est cela qui nous intéresse : nous ne savons pas quelle est la vraie direction du film, et nous ne pouvons évidemment pas le savoir puisqu'il n'y en n'a pas. Quant à des films comme « Les Biches » ou « Le Scandale », je ne trouve pas qu'ils sont enfermés dans le cercle vicieux de la bêtise, ce sont simplement des films de gros paresseux.

Cahiers On trouve quand même à l'origine de ces films une volonté de fustiger avec férocité une certaine société, avec ce que Chabrol appelle ses « folies bourgeoises », chose qu'il avait parfaitement réussie dans ses premiers films ainsi que dans le sketch de « Paris vu par », mais qui, dans les films dont vous parlez, est esquissée mais très vite inopérante.

Moullet La férocité, vis-à-vis de la bourgeoisie ou de tout autre chose, n'est qu'un premier stade, qu'on connaît depuis longtemps.. Il garde un intérêt et on peut toujours faire des films très bien sur ce principe, mais de toute façon, c'est un stade un peu dépassé. Cependant, ce dépassement qu'on peut et doit effectuer exige un grand effort (qui n'est pas vraiment récompensé chez Chabrol mais qui existe bien chez lui), et cet effort de dépassement se fait, non plus en se situant à l'extérieur des personnages (du point de vue de quelqu'un qui regarde un monde auquel il est plus ou moins étranger), mais en tentant de se mettre à l'intérieur même de ces gens. C'est par exemple le parti pris de « La Femme infidèle », intéressant au départ, même s'il ne s'agit pas là d'un très grand film. C'est une tentative pour se mettre carrément dans la peau des gens, sans que cela donne lieu à aucune férocité, et cela, malgré la férocité que contient le sujet en lui-même, qui n'est pas exploitée en tant que telle et qui fait même l'objet d'un remarquable effort de gommage. En somme, le stade auquel il s'agit de passer est le suivant : ne plus rien faire qui aille dans le sens d'une condamnation des personnages, mais repartir d'eux, tout en restant en eux, pour tenter un essai de justification — lequel doit, finalement, se révéler beaucoup plus fécond.

Il me semble simplement que cette perspective (que je trouve vraiment la plus intéressante) n'est pas aboutie chez Chabrol qui ne va pas très loin dans son propos. Ce que je mets sur le compte de la paresse.

Cahiers A travers le cas Chabrol, on en revient au problème de l'« Epopée du frigidaire » (et de vos deux premiers films), qui consiste à se mettre en face de gens avec qui on est très dur, tout en évitant la caricature ou l'ironie faciles. Or, le problème de la plupart des films qui attaquent le Système (disons le capital, la politique, la société de consommation), c'est qu'ils se trouvent tomber dans les pièges tendus par ceux-là mêmes qu'ils veulent dénoncer et qu'ils sont finalement réabsorbés par ce en face de quoi ils se mettent. J'en cite l'exemple le plus bas et le plus récent : « Erotissimo ».

Moullet C'est exact. Mais je pense que cela peut se résumer ainsi : il n'est tout simplement plus intéressant de faire des films sur la société de consommation. Tout le monde est d'accord pour la critiquer. C'est une mode qui envahit tous les journaux, même « France-Soir ». En critiquant la société de consommation, vous êtes donc pris dans le jeu de cette mode et, par conséquent, récupéré dès le départ. Tout cela n'a aucun intérêt. Ce qui est intéressant, c'est de faire l'éloge de la société de consommation, de façon telle que le spectateur moyen (qui est contre elle quand il va voir un film ou quand il en parle) découvre dans le film de nouveaux arguments pour ou contre, qui lui permettront de mieux comprendre son temps.

De la même façon, et à partir des mêmes constatations, je pense qu'il n'est pas possible de faire des films de gauche vraiment intéressants aujourd'hui. Le renouveau doit venir des films de droite, essentiellement. Parce que la gauche, aujourd'hui, c'est le conformisme et que, à part les gens qui sont vraiment de droite, tout le monde fait semblant d'être de gauche. Ainsi voit-on que, généralement, on filme « à gauche » par alibi, parce qu'on vit à droite. Pour moi, comme je vis à gauche, je peux me permettre de filmer « à droite ». Or, en outre, on remarque que, précisément, les films qui apportent quelque chose de neuf et d'intéressant aujourd'hui sont des films comme ceux de Jacopetti ou de Rohmer, qui sont les vrais films révolutionnaires. Or « Ma Nuit chez Maud » n'est pas un film « engagé » mais au contraire un film complètement indifférent aux problèmes à la mode et qui s'occupe de problèmes



« Les Contrebandières » · Françoise Vatel.

totalement inconnus du cinéma contemporain. C'est cela qui est important. C'est cela qui doit purifier notre gauchisme et notre critique de la société. Ainsi, le but de « L'Epopée du frigidaire », c'était de faire en sorte que le spectateur, parti de son petit confort style « Nouvel Observateur », finisse par coïncider à un certain moment avec la façon de vivre bourgeoise, qu'il puisse s'identifier à elle pour ensuite retrouver, pendant la projection ou après, un décalage qui lui permette de se rendre compte de certaines différences avec la réalité. L'intéressant, c'est donc de le mettre d'abord dans l'engrenage lui-même — lequel correspond d'ailleurs à celui où les gens sont dans la vie puisqu'ils protestent contre la société de consommation alors qu'en fait ils consomment à tour de bras.

Cahiers Nous retrouvons ici un cinéaste important pour vous et nous et dont tous les films sont fondés sur un système analogue : Buñuel. Car il présente ses personnages de façon telle qu'on arrive très vite à coïncider avec eux, jusqu'au moment où l'on s'aperçoit qu'en fait ce sont des gens qui n'ont jamais cessé de se tromper ou de provoquer des catastrophes, comme c'est le cas notamment pour « Nazarin » et « Viridiana ». Chez lui, la critique provient du système même du film, et non d'un point de vue extérieur au film.

Moullet Oui, et je crois que le film le plus « vicieux » sur ce plan est « Cela s'appelle l'aurore », où l'on peut être surpris de façon très différente, suivant la ligne du film à laquelle on s'est attaché, puisque le film contient en lui deux sens possibles et opposés, liés en même temps de façon indissoluble.

Cahiers Le registre de l'intelligence-bêtise dans lequel vous vous situez est un peu l'équivalent, en ce sens, du registre buñuelien de la religion-athéisme.

Moullet Toutes proportions gardées, c'est un peu ça. Buñuel est concerné par la religion alors que moi je ne le suis pas du tout, mais je crois que la façon dont il traite des problèmes à thèmes ou résonances religieuses a dû m'inspirer la façon dont je veux traiter certaines autres choses.

3 LA GRANDE ILLUSION

Cahiers Donc, un film politique ne serait possible que si l'on adopte sur les personnages qu'on montre une position analogue à celle qu'adopte Buñuel — par exemple sur « Nazarin ».

Moullet Il faut, pour aborder des problèmes à thèmes ou résonances politiques, avoir une position neuve. Or, les films de gauche ne sont évidemment pas des films politiques puisqu'ils partent d'une position usée, d'une sorte d'idéologie diffuse qui imprègne la société d'aujourd'hui et que tout le monde est censé avoir plus ou moins adoptée.

Cahiers Peut-être cela est-il dû à la situation politique française. En tout cas je pense qu'en effet, étant donné cette espèce de pseudo-imprégnation politique des Français, il est quasiment impossible de faire un vrai film politique — sauf évidemment des impostures comme « Z », ou des films bien intentionnés mais totalement ratés comme « Le Temps de vivre », ou encore des films ratés sur le côté politique mais intéressants sur d'autres plans comme « Pierre et Paul », film où, comme disait de Givray, « le côté marxiste est faible mais le côté freudien intéressant ».

Moullet Je pense en effet que « Pierre et Paul » est un peu gâché, notamment par le côté sursignifiant de tous les évènements. La sursignification est vraiment le drame de ce film (où il semble qu'on ait réintroduit un digest de tous les essais parus dans les journaux), et l'on sent que s'il y avait un peu moins de choses « signifiantes », le film serait meilleur. Cela dit, je l'aime bien quand même, quoi que je ne sois pas très sensible non plus à son côté freudien que je trouve un peu stéréotypé et formellement « snob ». Mais il reste que ce sont certains excès mêmes du film qui le font échapper au conformisme de gauche.

Cahiers Hors de ce conformisme, qui voyez-vous encore, ou quoi ?

Moullet J'ai dit tout à l'heure un mot des films de droite, mais on pourrait aussi bien dire que ces films sont de droite à force de ne pas être de gauche — c'est-à-dire à force de parler d'autre chose que de ce dont on a l'habitude de parler. Je pense à des gens comme Carmelo Bene : outre ses qualités intrinsèques, on peut déjà dire qu'il a forcément un point de vue nouveau sur le cinéma, du simple fait qu'il exclut toute signification politique. Je crois aussi que « Les Contrebandières » est en un certain sens un film de droite par rapport à la gauche conformiste d'aujourd'hui, dans la mesure où tous les changements sociaux qui sont indiqués ou esquissés n'aboutissent à rien.

La caractéristique de notre temps, c'est



« Les Contrebandières » . Johnny Montheillet

d'attacher beaucoup trop d'importance au contexte social. Alors, les gens croient que les changements sociaux sont la clef de voûte de tout bonheur, ici et maintenant. Or la première chose qu'ils ignorent — et on les maintient dans cette ignorance — c'est que les progrès sociaux ne vont pas jouer sur notre génération, mais dans 20 ou 30 ans au mieux. En étant révolutionnaire, on ne travaille pas pour soi mais pour les autres. C'est quelque chose qu'il faut faire, mais ce n'est pas la clef de nos problèmes. Je crois qu'il faut être engagé, mais en sachant que cet engagement, et les progrès qu'il peut faire naître, sont quelque chose de minime et de dérisoire. Il faut effectivement avoir une attitude de combat, mais sans croire que c'est cela qui changera tout. (En tout cas pour nous, car à très longue échéance, au bout de quelques générations, les changements peuvent être plus grands.) Donc, je dis simplement qu'il ne faut pas se faire d'illusion. L'évolution sociale a fini par devenir dans l'esprit des gens une sorte de panacée universelle. On place tous ses espoirs en elle comme si tout devait toujours venir de l'extérieur et on oublie tout ce qui doit aussi partir de soi-même. C'est de cette illusion que proviennent les problèmes contemporains.

Cahiers Mais alors, ce que vous appelez l'engagement et l'attitude de combat valent pour quoi et pour qui ?

Moullet L'engagement est quelque chose qu'on doit s'efforcer de retrouver, mais en ayant conscience de son caractère limité. Lorsqu'on constate que tous les gens qui se sentent engagés mettent l'engagement avant leurs problèmes personnels, on peut penser que s'ils faisaient l'inverse on aurait peut-être plus de chances de parvenir à certains changements dans la société. Nous avons trop tendance à oublier que les grands changements peuvent très bien résulter d'une somme de petits changements.

Cahiers Mais cette solution individualiste n'est-elle pas le contraire d'un point de vue politique et ne se rattache-t-elle pas en fait à une conception de droite très classique ?

Moullet Je suis pour un combat progressiste, si je puis employer ce pléonasme, attitude qui procède aussi de ce que je viens de vous dire. Et je précise que l'engagement, pour moi, est une sorte de jeu. Le mot n'a ici absolument rien de péjoratif, simplement, il faut être assez lucide pour se rendre compte que c'est un jeu, un jeu dont il faut justement vaincre le côté amusement pour, malgré cela, continuer.

En fait, il faut bien voir que, plus on perfectionnera l'évolution sociale, moins elle pourra toucher de monde. Car pour bénéficier des avantages que donne la société, au fur et à mesure qu'elle progresse et donc se complique, il faut faire preuve d'une certaine forme d'intelligence très spéciale et très spécialisée. Il n'y a donc finalement qu'une certaine élite qui est en mesure d'utiliser pleinement les avantages que peut offrir cette société. Celle-ci se situe à un stade de perfection relative qui interdit aux autres la saisie des avantages qu'elle pourrait leur offrir et qu'ils continuent d'ignorer. En somme, plus la société évolue, plus elle rend malheureux un grand nombre de gens, car elle se bâtit automatiquement pour et par une minorité. De toute façon, on retombe toujours sur la même chose, à savoir que toutes les théories du progrès social (théories toutes occidentales, il faut le rappeler) sont finalement faite à l'image et dans l'esprit du capitalisme dans la mesure où, comme lui, elles prétendent se poser comme seules valeurs pour tout le monde.

On l'a vu par exemple à l'occasion d'un film comme « Calcutta » (qui est un film très objectif). Les gens en tiraient des conclusions définitives sur l'absence de progrès en Inde. Pour eux, l'Inde devrait être à l'image de l'Europe. Il y a là une sorte de colonisation par l'idée de progrès, idée qui constituerait pour l'individu oriental, qu'on intégrerait de force à notre mythologie occidentale du progrès matériel, une aliénation. C'est la même chose que si on nous obligeait, nous Occidentaux, à vivre comme des Indiens, sous prétexte par exemple qu'il y a en Inde certaines valeurs spirituelles que nous ne connaissons pas. Il est probable que nous serions si malheureux que nous ne serions absolument pas capables de découvrir les valeurs en question. Bref, dans les deux cas, on voit ce que peut être l'aliénation d'une civilisation par une autre. Rappelons aussi que notre propre mythe du progrès constitue déjà pour nous-mêmes une aliénation, car il ne faut pas oublier qu'il est né du capitalisme, qu'il continue d'être mené par des idées nées du capitalisme, et qu'il représente une colonisation de l'esprit.

Cahiers Par rapport aux Occidentaux,





« Brigitte et Brigitte » : Colette Descombes



« Brigitte et Brigitte » : Colette Descombes.

ce sont les Chinois qui sont cohérents, puisqu'ils recréent leur notion de progrès à partir d'un stade pré ou non-occidental.

Moullet Oui, l'exemple chinois est extrêmement probant, puisqu'ils veulent progresser à partir des données mêmes de leur civilisation propre.

Cahiers Mais une fois admis qu'on ne doit évidemment pas appliquer à d'autres civilisations les grilles qui valent pour la nôtre, il n'empêche que tous les changements se font à partir de bases sociales, collectives et non individuelles.

Moullet Cela ne veut rien dire, car qu'est-ce que le collectif sinon 1+1+1...

Cahiers Pas d'accord...

Moullet. Je n'ai jamais dit que j'étais pour le retranchement à l'intérieur de soi-même, pour la tour d'ivoire. Je suis simplement pour qu'on constate le côté minime, dérisoire, de ce que nous appelons le progrès social. Je suis pour qu'on apprécie la rançon dont on le paye et cette illusion dans laquelle on a mis les gens en les habituant à penser que tout doit venir de l'extérieur. On aboutit ainsi à une sorte de refus de la responsabilité qui joue en faveur du Système : celui-ci a un moyen tout trouvé pour masquer ses insuffisances et se renforcer.

Et je crois que c'est très intéressant de montrer dans un film cette valeur dérisoire des réactions politiques ou psychologiques qui naissent à partir du constat de la civilisation et d'en tirer une certaine dynamique fondée sur l'aspect négatif des changements eux-mêmes. C'est intéressant, d'abord parce que c'est neuf, et ensuite parce qu'il y a dans ce principe un côté suppressif émouvant, et qui permet aux gens d'avoir mieux conscience d'eux-mêmes. C'est dans ce sens que j'ai fait « Les Contrebandières ». Or ce sens s'oppose un peu à celui de « Brigitte » et de « Terres Noires » qui étaient des films sociaux assez engagés mais qui, parce qu'ils l'étaient trop, marquaient les limites mêmes de l'engagement quand, à certains moments, on finit par rebondir de problème en problème dans un mouvement qui aboutit au tournoiement. Je pense que c'est plus intéressant de commencer par faire des films sociaux et de faire ensuite des films qui démentent les pouvoirs de l'action sociale.

Cahiers Il y a dans « Les Contrebandières » un plan très révélateur : un mouvement d'appareil nous fait passer d'un pays à l'autre par-dessus une frontière, puis revenir au pays d'où l'on était parti. Pendant ce temps, le texte dit que le régime politique du premier pays a subitement changé et qu'en conséquence, comme on va le constater, tout le reste aussi a changé. Là-dessus, un mouvement inverse nous fait redécouvrir exactement le même paysage que précédemment...

Moullet Le film a d'ailleurs été construit à partir d'une idée à peu près similaire à celle de ce plan et qui est juste esquissée dans le plan terminé : on voit une fille qui fait passer un juif d'un premier pays dans un second, et elle croise sur son chemin une autre fille qui fait passer un artiste du second pays vers le premier...

Cahiers La question est : ne peut-on reprocher à ce genre d'idées de définir une espèce de scepticisme universel devant toute solution quelle qu'elle soit, la vanité de tout effort de changement ?

Moullet Oui, mais pourquoi me le reprocher au lieu de m'en remercier ? Car c'est justement cette idée qui va permettre aux gens de prendre une certaine conscience de ce que peuvent être les notions de changement et de non-changement, avec les liens qui peuvent les unir. A partir de là, on peut avoir une base pour vivre. Cela dit, je précise que dans le film tout est lié, et il n'y a pas prépondérance du politique sur le reste. En fait, je suis parti de quelque chose de plus général : l'idée de changement, la volonté de changement perpétuel par rapport à l'endroit ou au moment où l'on est, que ce soit sur le plan psychologique, culturel, politique, économique, sentimental, social, etc. Or beaucoup de gens croient que cette envie de changer complètement de cadre découle d'un certain élément inhérent à la nature même de ce cadre, alors que cela vient d'eux-mêmes, de l'individu et non de la société. Ceci s'oppose à la croyance actuelle suivant laquelle tout vient de la société, croyance dont je pense qu'elle empêche la pleine conscience que les gens pourraient avoir d'eux-mêmes.

Je considère cette croyance comme une grande illusion. Et je pense qu'on pourrait tout simplement prendre ici l'exemple de « La Grande illusion » de Renoir : on nous y enseignait qu'il était idiot de croire qu'il y avait des oppositions de nations alors qu'il y avait seulement des oppositions de classes. Mais, aujourd'hui que chez nous l'illusion nationaliste est morte, la cons-





« Brigitte et Brigitte » : Pierre-Richard Bré et Colette Descombes.



« Brigitte et Brigitte » . Françoise Vatel et Colette Descombes.

cience des oppositions de classes (qui fut, à l'époque, dynamique) a donné naissance à cet autre type d'illusion que j'appellerais l'illusion sociale. A cette situation nouvelle mais analogue à l'ancienne, on peut opposer une réponse analogue à celle que formulait Renoir dans son film.
Cela ne veut évidemment pas dire que je nie l'existence des oppositions de classes. Je voudrais simplement qu'on retrouve, derrière ces conflits, les conflits intérieurs, individuels, qui restent essentiels.

4 DES RUBINES AUX RECIFS

Je mets aussi en cause la façon qu'on a d'exprimer ces conflits. Car au cinéma, généralement, toutes les actions et pensées des personnages sont exprimées d'une façon beaucoup trop emphatique, sans la distance ou l'ironie qui permettraient aux gens de ramener les choses à un niveau plus réel. Comment voulez-vous qu'ils s'y reconnaissent ? Quand ils sortent du cinéma et retrouvent la vie, comme ils constatent qu'elle est tout à fait dépourvue d'emphase, ils en déduisent une fois pour toutes qu'il n'y a aucun rapport entre la vie et le cinéma. Il y aurait évidemment une solution (que certains adoptent) : ce serait de recréer la vie à partir du cinéma. Mais tout le monde ne peut pas faire ça : c'est difficile et ça coûte très cher.
Donc, je pense que « Les Contrebandières » est un essai pour ramener les actions et les pensées des gens à la dimension assez réduite sous laquelle en fait elles se manifestent. Car il faut que le cinéma réadapte les gens à la vie, leur fasse voir la place minime qu'ils occupent dans la vie. Tous les problèmes actuels proviennent d'une surestimation de l'homme par lui-même, grâce à une dramaturgie dont le cinéma, entre autres, s'est rendu coupable. Et les réveils de conscience sont tragiques. C'est pourquoi le message politique le plus important me semble résider dans la reconnaissance, l'acceptation et la glorification de l'universalité du dérisoire. C'est aussi pour cela que j'ai aimé tourner le film dans des rubines. Parce que les rubines sont une succession d'éléments de paysage qui semblent faits pour exister sous la forme du gigantesque mais dont les dimensions, en fait, sont de l'ordre du mètre carré. On a là une expression visuelle de ce que je voulais dire. La rubine est un paysage qui exprime très bien la façon que l'être humain a d'être au monde.
Pour mon prochain film, j'ai trouvé des rubines plus expressives et je pense que, l'expérience aidant, je les utiliserai mieux que dans « Les Contrebandières ». J'espère aussi avoir des acteurs plus malléables pour tourner dans ces lieux très particuliers. Tout cela devrait me permettre de mieux faire coïncider le décor avec la pensée du film. Mais il est évident que le même type de pensée peut s'exprimer à travers d'autres décors, mêmes urbains. L'essentiel, c'est l'idée du tournoiement perpétuel des pensées et valeurs, les suites d'aller-retours qui font que, au moment précis où l'on croit trouver des lieux nouveaux, on retombe en fait dans les mêmes lieux. C'est également lié à une certaine dialectique de la poursuite : on croit qu'il va se passer quelque chose, et puis non : au fur et à mesure des perpétuels renouvellements, il se repasse les mêmes choses.
Cahiers Considérez-vous « Les Contrebandières » comme un film pessimiste ?
Moullet Absolument pas. Je le considère comme optimiste, mais fondé sur des données qui peuvent effectivement être prises pour pessimistes. Car le film détruit quelque chose : une illusion à laquelle on est habitué. Mais derrière l'illusion, on retrouve la vérité. Or la vérité n'est pas en soi pessimiste. En outre, il existe un certain plaisir à détruire les illusions. Or le plaisir est optimiste. Il est vrai qu'il y a des plaisirs qui ne durent pas, mais celui-ci peut durer car il y a vraiment des tas d'illusions à faire s'écrouler, et c'est aussi un plaisir que de les voir constituer en s'écroulant quelque chose qui est caractérisé par l'absence d'éléments négatifs.
Cahiers « Pessimiste » était sans doute un mot mal choisi. Disons alors que vos films veulent être démystifiants ou démythifiants. Ce ne sont d'ailleurs pas des films qui ont leur fin en eux-mêmes. Ils sont ouverts sur autre chose, et c'est à partir du film que quelque chose d'autre que le film devient possible.
Moullet La réponse est forcément contradictoire car, d'autre part, « Les Contrebandières » est un film fait sur le cercle et qui est supposé contenir à peu près tout, d'autre part il est non moins vrai qu'un film est simplement une direction qui est prolongée par le spectateur. J'aime bien, d'ailleurs, que le film apparaisse comme quelque cho-


« Les Contrebandières » : Françoise Vatel et Monique Thirlet.

se qui se continue et dont le spectateur ne saisit que des bribes. Pour prendre une comparaison : les films ordinaires sont un peu comme ces récifs qu'on voit dans le Pacifique : si on regarde sous l'eau, il n'y a rigoureusement rien. Eh bien, je voudrais faire des films qui donnent au contraire l'illusion du rocher, qui permettent, comme le rocher, de soupçonner des prolongements sous l'eau et même de vérifier l'existence de ces prolongements, comme on vérifie à marée basse tout ce que le rocher avait encore à découvrir. Un film doit donner, ainsi, l'impression qu'il se continue en dehors même de l'impression que le spectateur en a reçue.

Cahiers Comment situez-vous les tentatives de Godard autour de ces problèmes, et notamment ses films dont la trame, le prétexte ou sujet est à base politique ?

Moullet Il y a chez lui quelque chose qui tient à la loi des contraires : Godard est issu d'une famille bourgeoise qui était très située sur le plan religieux et social. Donc, il est normal qu'il ait des réactions très violentes contre tout ce qui a trait à ce contexte et qu'il aille carrément à l'opposé. Il se trouve que je suis un des rares cinéastes de basse extraction, donc je n'ai pas peur de penser ce que je pense sur le plan social. Par ailleurs, et plus généralement, le mythe même de l'œuvre sociale parmi les gens aisés est quelque chose d'assez peu cohérent (dans le sens où nous employions tout à l'heure ce terme à propos de l'attitude des Occidentaux par rapport à celle des Chinois), car ce mythe qu'ils cultivent complaisamment est assez peu en harmonie avec la vie qu'ils mènent. On ne peut pas l'ignorer. Il faut bien constater la grande part que cela comporte chez eux d'alibi ou de défoulement. Je fais partie de ceux qui n'ont pas besoin de cela.

Cahiers Mais votre position à vous aussi peut être dite réactionnelle. N'y a-t-il pas aussi chez vous un certain confort à vous dire : moi je puis échapper à ces questions, mes origines me permettent d'avoir d'autres positions ? Ne ressentez-vous pas la nécessité de passer, de ces deux termes tous deux limités, à un troisième qui se situerait au-delà de toute considération purement réactionnelle ?

Moullet Par « troisième terme », vous voulez sans doute désigner l'expression politique. Or je ne suis nullement contre l'expression politique. Je suis simplement, là aussi, pour qu'on constate ce qu'il y a derrière ou au-delà des croyances actuelles. Et je constate que, surtout en France, l'expression politique est souvent liée à un certain nombre de facteurs personnels et que ça correspond rarement à une volonté d'approfondissement des facteurs politiques de notre société. Une grande partie des gens de gauche le sont en réaction contre l'éducation qu'ils ont reçue dans le milieu bourgeois d'où ils viennent. C'est là un problème qu'on ne peut ignorer. D'autant que c'est aussi le milieu dont sortent généralement, sauf rares exceptions, ceux qui deviennent réalisateurs de films. Cela dit, je ne pense pas être le seul à avoir échappé à cette tradition artistique. Je dis simplement que, surtout dans le cinéma qui est un art cher, nous ne sommes pas tellement nombreux à y être étrangers. Parmi ceux-là, je citerai Truffaut, qui n'est pas mû par la politique et qui a refusé certaines formes d'engagement folkloriques. Je citerai aussi Eustache.

Mais je sais aussi qu'on n'échappe que très relativement à ce noyau culturel car on y est toujours plus ou moins assimilé. Je crois seulement que ma démarche m'a été assez naturelle. J'ajoute qu'elle inclut un certain nombre d'éléments critiques, ainsi que le constat d'une réalité plus large. J'admets aussi qu'il y a dans mon attitude un côté réactionnel, c'est-à-dire une part de réaction contre un faux progressisme. Mais on peut constater que cela n'a pas provoqué chez moi pour autant une orientation vers une certaine attitude de droite purement passionnelle, disons à la Jean Cau.

Il faut aussi ajouter ceci : même si une œuvre est entièrement déterminée par un contexte familial, elle ne perd pas sa valeur pour autant. Au contraire, puisque toute œuvre est située dans le domaine relatif qui est celui de son auteur. C'est même à partir du moment où l'auteur connaît et accepte cette valeur relative de son œuvre qu'il se connaît mieux lui-même et parvient à progresser.

5 DES ALLER-RETOURS AUX DEPASSEMENTS

Cahiers Donc, nous sommes d'accord que ce phénomène doit appeler dans un sens comme dans l'autre un dépassement qui fait qu'on ne pourra plus le
(Suite page 56.)



le cahier critique

François Truffaut : La Sirène du Mississipi (Jean-Paul Belmondo, Catherine Deneuve).

Rêverie bouclée

LA SIRENE DU MISSISSIPI Film français de François Truffaut. **Scénario** : François Truffaut, d'après le roman de William Irish « La Sirène du Missisipi » (« Waltzes in Darkness »). **Images** : Denys Clerval (Eastmancolor). **Cameraman** : Jean Chiabaut. **Son** : René Levert. **Montage** : Agnès Guillemot. **Décors** : Claude Pignot. **Script-girl** : Suzanne Schiffman. **Musique** : Antoine Duhamel. **Costumes** (de Catherine Deneuve) : Yves Saint-Laurent. **Assistant du réalisateur** : Jean-José Richer. **Directeur de production** : Claude Miller. **Interprétation** : Catherine Deneuve (Julie Roussel), Jean-Paul Belmondo (Louis Mahé), Michel Bouquet (Comolli, détective privé), Nelly Borgeaud (Berthe Roussel), Marcel Herbert (Jardine), Martine Ferrière (Madame Travers), Yves Drouhet (le direction de la banque). **Production** : Les Films du Carrosse-Les Productions Artistes Associés, 1969. **Distribution** : Artistes Associés. **Durée** : 2 h 5 mn.

Non plus un art (artifice) du plan faux, incertain ou fantastique par décadrage, recadrage (Lang, Hitchcock), décrochement des figures et des fonds (Godard), ou ruptures brutales de l'énoncé, de la fiction (la première vision du Christ et de Marie dans « La Voie Lactée »), tous procédés qui faisaient porter l'interrogation du spectateur d'abord sur les mécanismes de la perception-lecture de l'image, dont procédait la lecture du film entier, une lecture **fascinée** par un sens total qui, parce qu'il se dérobait indéfiniment à son horizon, était a priori postulé, sommé de se produire, et dont la quête, même radicalement contrariée, ne constituait pas moins le ressort de son travail, mais, par un tour de clé décisif, autre chose dont l'action ne peut être mise au compte de la mise en scène (et pourtant, pas un plan de « La Sirène » qui ne donne le sentiment d'être soit trop bien cadré, soit pas assez) ni de l'articulation des plans (plutôt sage, en ce sens que, d'un plan à un autre, nulle rupture d'un récit obstinément linéaire ne se produit), parce que, pour une des premières fois, avec « Les Contrebandières », ce qui se produit n'est pas interrogeable (interrogé) à partir d'un clivage visible (le film ne se regarde guère) du signifiant, ni d'un agencement syntagmatique compromettant une lisibilité linéaire toujours possible, mais comme d'un bloc de sens infiniment touffu qui se révèle à mesure que se tisse un texte cinématographique qui n'est absolument pas donné comme tel par le codage du film, le jeu des différentes lexies qui s'énoncent à la lecture étant d'abord refoulé par la fiction linéaire du récit.

Il ne s'agit plus comme dans « La Voie Lactée » de rapporter à un signifié thésaurisé un jeu de signifiants malignement brouillés. Ici l'inventaire des signes cinématographiques est à faire, sans référence unique à ce qui s'inscrit littéralement sur l'écran.

Et il s'agit de tout autre chose que de déduire de la connotation, dans laquelle baignaient ces signifiants déplacés, un niveau utopique de pure dénotation, nostalgie d'un signifié transcendantal dont le film nous apprenait à quel point nous ne pouvions nous en déprendre, dans notre tentation d'annuler écriture, lecture, représentation cinématographique, tel que s'il avait, par notre désir, pu être produit, le Christ ou le Démon auraient été littéralement présents.

Ici, le retour à la littéralité de l'énoncé n'est plus, comme dans « La Voie Lactée », gage utopique d'une lecture « vraie », délivrée de l'emprise de la connotation : car le procès de la lecture est inversé, s'appuyant sur un énoncé dont la littéralité (le retour à la lettre) n'est jamais qu'arrêt, butée, éclipse du sens, limite et scansion du texte cinématographique.

De sorte qu'est exorcisée l'obsession de ce retour à une **lettre** impossible désormais à confondre avec le **signe** : que l'image ici se désigne perpétuellement comme cliché, c'est-à-dire comme lettre qui représente (abolit) quelque chose et creuse à la place de son sens une absence, au vide duquel est suspendu le fonctionnement de l'énoncé, ne fait que montrer comment, même dans un cinéma aussi éloigné du modèle de « la suture », le mécanisme des rapports intertextuels est assujetti au fonctionnement de l'image qui y est décrit. Sans la déchirure qu'il introduit, pourrait-il y avoir inter-texte, sans interdit ?

La nouveauté est que, ce fonctionnement étant déduit de la lecture, signifié après coup, la lecture peut se faire dans le sens d'une expansion euphorique (à contresens de tout sens unique), jamais court-circuitée par l'idée fixe, que les films précédents entretenaient, d'une lecture « vraie », le retour à la lettre du film, non plus désiré parce qu'à portée permanente de lecture, se résolvant en une épellation non productive de sens, sur laquelle la lecture bute.

Ici donc la démarche de la lecture est inversée, s'appuyant sur un énoncé qui n'est plus concevable comme un niveau de « pure » dénotation : car au détour du texte qu'il fait lever, ses segments se disjoignent à l'improviste, connotent à leur tour à la fois ce qui est montré et ce qui ne l'est pas, aurait pu l'être, ce qui se passe « entre » les plans aussi bien que « dedans ».

D'où une débâcle des repères qui oblige à saisir, pour s'aventurer dans cette jungle imaginaire, les seuls fils immédiatement saisissables, dont l'un a l'air de constituer le pré-texte du film, l'autre étant sa chaine littérale, fil syntagmatique aussi continu que celui des « Contrebandières » : d'un côté, les mythes américains, hitchcocko-langiens; de l'autre le récit, l'histoire qui se déroule sans accroc, sans rupture (et pourtant, pas une scène où l'on ne s'interroge sur ce qui a bien pu se passer d'un plan à un autre, et comment, et de fil en aiguille, sur l'idée même de montage).

On s'aperçoit assez vite que leur rapport de connotation à la fois trop franc et trop faux, discontinu, plaqué (les mythes faisant figure d'éléments rapportés), est en quelque sorte sans cesse reporté vers d'autres lexies qui se dégagent à la faveur de ce porte-à-faux, et que ces mythes, passant dans un récit qui les déborde sans cesse et qu'ils ne bouclent pas, sont alternativement affrontés à plusieurs niveaux de lecture : le récit donc, et la multitude des discours sociaux (la « réalité ») qui s'inscrivent sur son parcours (cf. : « Les Contrebandières »), qui tantôt décryptent ces mythes, mais pour mieux les relancer en les doublant, en les redoublant, tantôt les soutiennent pour mieux et cruellement les saper, pour produire un réel, à leur intersection, produit par le choc de tous ces niveaux de fiction, phantasmes, désirs contrariés des personnages et de nous, aussitôt refictionné, comme lorsque le héros découvrant qu'il est empoisonné, sort du chalet, marche dans la neige, et, atteignant une route, voit passer un camion d'où sort sa femme.

Fuites, décrochements, relances du récit par tous les mythes cinématographiques qu'il connote, de la réalité par tous les mythes qu'elle recèle, des mythes entre eux, etc.

D'où les suspens, vides, attentes de n'importe quoi possible à l'intérieur d'un registre de possibles qui n'est pas illimité puisque produit par un contexte qui ne cesse d'informer le récit, par un récit qui se mord la queue et n'en finit pas de se connoter lui-même, de boucle en boucle.

La littéralité du récit, les champs de neige, tous les paysages et les itinéraires du voyage, et cette réalité sociale toujours présente, étant sans cesse occultée par la lecture qu'elle suscite, comme ces inserts plus « purement » sociaux que les autres (et que d'aucuns jugeront si déplacés), le colonialisme, le travail, le capital..., à la fois accusateurs de la fiction érotique du film et son plus constant aiguillon, terrain sur lequel elle lève, dans le film comme dans la réalité (on dira qu'il s'agit d'une rêverie de petit bourgeois cultivé), fond sur lequel elle se détache violemment et qu'elle refoule (trop belle pour cette réalité), et dont elle réveille aussi les mythes endormis, les Isles, l'Argent, la Ville (peut-être alors plus vraie aussi), qui la réactivent à son tour...

De sorte que, par une succession d'aller-retours à l'intérieur de la même spi-

rale, simultanément se dévoile tout le réseau des lexies qui connotent le récit, et se dénonce le récit lui-même comme le connotateur des lexies qui le traversent, et, en tant que tel, soumis, dans les temps de retour à sa lettre, à un effritement, une décomposition, réification en segments erratiques désignés comme **clichés,** sertis dans le corps imaginaire du texte.
D'où des résistances, difficultés de réembrayage provoquées par des décrochements qu'on ne peut saisir qu'en prenant le film à l'intersection, refoulement, éclipse alternative de ses signes et de ses lettres, dont on ne peut en fait que rarement faire l'analyse (rétrospective) en termes de connotation, faute d'en pouvoir toujours isoler les signifiants puisque la plupart du temps, la connotation semble suscitée par des abus de lecture à qui, faute de support littéral constant, il suffit d'un rien pour se dénoncer eux-mêmes, tout se passant comme si, lancée par des signifiants trop rares, elle n'émergeait précairement qu'en investissant les temps faibles du récit, les plans les plus vides (qui deviennent tout à coup des Hitchcock, des Ophuls, des Renoir), et les creux mêmes du montage, en s'insinuant dans l'inter-dit de la lecture, bloquant alors le fonctionnement de ce récit, jusqu'à ce qu'un autre plan de connotation, semblant la refouler, ne relance un récit qui, en fait, ne fonctionne que comme le produit de la multiplication et division des couches lexicales dont sa lettre n'est plus que l'inter-dit qui les suscite, les scande et les tue, alternativement.
De sorte qu'on peut reconnaître, et peut-être pour la première fois, le texte suscité par la lettre, et la lettre dérobée par ses signes comme le produit d'une lecture sans autre guide ni contrainte que le pur mécanisme de son exercice.
Et s'il est banal de dire que le film n'existe que dans l'exercice de sa lecture, il est nouveau de constater que cette lecture, qui n'est plus piégée, fascinée par la quête d'une littéralité donnée ici dans le plus plat des récits, ne produit plus, en toute liberté, que des **citations,** lieux communs et vérités enfin librement reçus hors de toute référence à aucune autre que la sienne, le plus heureusement faux des films cédant enfin au spectateur l'initiative entière d'en dire la possible vérité.

Jean-Pierre OUDART

Les vases communicants

THE PARTY (La Party) Film américain en Panavision et couleur de Blake Edwards. **Scénario :** Blake Edwards, Tom Waldman, Frank Waldman, d'après un sujet original de Blake Edwards. **Images :** Lucien Ballard. **Montage :** Ralph Winters. **Musique :** Henry Mancini. **Chansons :** « Nothing to Lose » (Don Black, Henry Mancini). « The Party » (Blake Edwards, Henry Mancini). **Direction artistique :** Fernando Carrere. **Décors :** Reg Allen, Jack Stevens. **Son :** Robert Martin. **Assistant du réalisateur :** Mickey McCardle. **Interprètes :** Peter Sellers (Hrundi V. Bakshi), Claudine Longet (Michèle Monet), J. Edward McKinley (Fred Clutterbuck), Faye McKenzie (Alice Clutterbuck), Steve Franken (Levinson), Marge Champion (Rosalind Dunphy), Buddy Lester, James Lanphier, Dick Crockett. **Production :** Blake Edwards, 1968. **Distribution :** United Artists. **Durée :** 1 h 38 mn.

I. Le fort. Qu'est-ce qui n'allait pas dans les précédents films d'Edwards ? Qu'est-ce qui freinait le rire, brisait l'élan, le jaillissement comique ? C'est à peu près la question que pose « The Party », film libre de fond et de forme, et quand nous disons qu'il la pose, nous voulons entendre par là qu'il la résout, très dialectiquement, en la prenant pour point de départ sinon pour sujet. Donc, « The Party » répond : ce qui n'allait pas, c'était l'obligation conventionnelle de raconter une histoire, de façonner une intrigue, de suivre une ligne narrative contraignante. Personnages comiques occultés par leur fonction au sein d'une histoire, événements comiques soumis à la nécessité extérieure d'un récit. Le comique, c'est d'abord une conception particulière du temps et de l'espace, chacun sait ça ; n'empêche que la conception narrative/idéologique de la comédie américaine, genre Capra, a longtemps escamoté cette problématique essentielle (1).
Le bonheur de « The Party », c'est la découverte du temps et de l'espace, libérés du récit, de la « diégèse ». Nous disons, libération **dialectique.** Il n'y a en effet pas suppression pure et simple de la diégèse dans « The Party » : le film démarre sur un très explicite règlement de comptes avec elle. Et c'est un règlement de comptes idéologique, voire politique ; et si nous l'affirmons non sans rire, c'est dans le prolongement de ce rire lucidement subversif (et d'autant plus lucide si la subversion reste **mineure**) qui sous-tend le film tout entier, doublant le rire premier et mécanique lié à la chaîne des gags.
Car le prégénérique n'a pas seulement une fonction d'exposition (présentation du comique edwardsien comme comique de la durée : gag de la trompette ; présentation de Sellers comme personnage comique du genre catastrophique : gag de l'explosion). C'est bien la transgression de la fiction narrative/idéologique qu'il accomplit d'abord : l'écran s'ouvrant sur ce que nous reconnaissons aussitôt pour une production hollywoodienne de type courant, au moment exemplaire où des guérilleros sikh tendent une embuscade à un détachement de l'armée anglaise (séquence pastichant un genre classique, dont l'aboutissement naturel est, lorsque la fiction cesse de voiler les noms, « Les Bérets Verts » de John Wayne).
Sabotant le tournage — il s'agit en effet d'un film dans le film — d'une séquence aussi banalement significative (en trois gestes successifs qui pourraient passer pour autant de lapsus, puisque le héros, Hrundi V. Bakshi-Sellers, est à la fois acteur et Hindou véritable, si la fonction précisément idéologique du personnage dans le film d'Edwards ne postulait une **innocence** fondamentale, par quoi sa place se trouve désignée dans le système, comme sa contradiction spécifique) (2), c'est la destruction symbolique de Hollywood et de ce qu'il représente, qu'esquisse Sellers, et à travers lui Edwards : le film dans le film, la production idéologique, est ainsi clairement désignée non seulement comme ce que n'est pas « La Party » (film du Lieu unique et du déroulement non-récité, du temps ouvert, du pur présent, du « tout-peut-arriver ») mais comme ce **contre quoi** celle-ci se détermine. Le fort détruit est à la fois métonymie du substratum matériel du système (décors somptueux, effets spectaculaires/temps forts, etc. = Argent) et métaphore du Système lui-même : son explosion prématurée est la « répétition générale » de la révolution mineure (du rire) qui est tout le sujet de « La Party ». Le post-générique du film revient en effet à déplacer dans la Demeure même (non plus décor mais « vraie » place forte) du Producteur (significativement surnommé « le Général ») la première catastrophe provoquée par l'innocente maladresse ou la malheureuse innocence de Hrundi-Sellers.
II. La Demeure. Lieu unique désormais où se déroule le film, et qui sera parcouru et utilisé en tous sens jusqu'à usure et anéantissement, la Demeure du « Général », luxueuse, somptueuse et foutrement pas gaie, composée de pièces coulissantes, rentrantes et escamotables, irriguée en tous sens d'eaux diversement distribuées qui dénoncent secrètement son essentielle faiblesse, est en outre assez vaste et surtout assez hétérogène pour ne pouvoir jamais être saisie, par le spectateur, ou comprise, par les personnages, en totalité. Elle est Lieu filmique, davantage que lieu filmé. Mais c'est un Lieu discontinu.
La Demeure et ses habitants naturels (autorisés) sont les représentants du Discontinu, qui serait alors le nom générique, sur un plan abstrait de représentation idéologique, du monde capitaliste et/ou occidental à quoi s'oppose par son existence même (non sa volonté, sa praxis) Hrundi-Sellers, à la fois Hindou et exploité. La très nette séparation des classes (ou des rangs), des êtres, des couples, marquée par un comportement tout de distance (politesse, gêne, réserve, etc. = Refoulement dans un sens large), qui se retrouve jusque dans l'organisation des

plans scindés par la profondeur de champ, est d'emblée combattue et ruinée par l'entrée en scène de Hrundi, être du contact (il ne parvient, à l'intérieur de la Demeure, à trouver un équilibre relatif que lorsqu'il rencontre d'autres « êtres du contact », d'abord Kelso et son actrice italienne, puis, plus décisivement, Miss Monet, son propre reflet féminin et non ridicule, quelque chose comme son âme) : sens de la communication profonde et sens du sacré, inconscience, en général, de tout ce qui signifie « séparation » ; ainsi dans sa première prise de contact avec la party et la demeure ne fait-il que tâcher de souder les uns aux autres des groupes séparés, des moments séparés, et de cicatriser par là-même sa propre séparation, sa propre différence d'Etranger. C'est tout le sens du double gag dans lequel il rit une première fois d'une histoire dont il n'entend que la fin, puis, passant à un autre groupe, d'une autre qui est tout le contraire de drôle : être de la continuité se heurtant au discontinu, contradiction dont l'effet est un gag, gag dont le sens est ainsi — en insistant un peu sur le **sens**, ce que je fais depuis le début de cet article, je ne le cache pas — de subversion. On pourrait les prendre tous (les gags) un à un, ils ont partout, en ce qui concerne du moins la première partie du film, la même signification, jusqu'aux idiotismes pseudo-indiens qui font dire au personnage, par exemple, de rester « **connected** to the telephone ».
De ce premier type d'oppositions continu/discontinu on passe naturellement à un suivant : en s'accumulant, ces gags de contradiction crispée finissent par engendrer une tension, c'est-à-dire une temporalité. D'une crispation discontinue du comique on passe bientôt à une tension continue (le gag edwardsien est rarement « explosif », comme peuvent l'être ceux de Lewis/Tashlin : au contraire, il joue systématiquement, à la manière de Tati, sur la durée ; en revanche, Edwards conjugue la dissémination tatiesque des gags (première partie) avec la classique accumulation (deuxième partie). Quant à « l'explosion », ce serait plutôt le sens du gag, son orientation obstinée, sa fonction secrète). Tension continue qui trouve son illustration physique évidente, chez Hrundi, sous la forme d'un besoin naturel de plus en plus pressant que la Demeure tout entière, tant son organisation discontinue que les règles sociales (de bienséance, mais plus profondément de répression) qui la régissent, interdit. A partir de quoi se dessine le deuxième grand thème idéologique du film, à savoir l'articulation du « jaillissement » à son « empêchement », que cette articulation se lise en termes de sexualité ou de révolution, ou des deux à la fois.
Car à partir du moment où le « jaillissement », après une série de tortures de plus en plus intolérables, se produit, il ne va plus être possible à la Demeure ni à ses Maîtres de l'enrayer, et c'est un enchaînement en continuité de gags-catastrophes dont le crescendo ne pourra qu'aboutir à l'anéantissement de la Demeure dans une apothéose liquide du plus heureux effet symbolique (Michaux, je cite de mémoire : « le sperme met l'Hindou dans un état de jubilation mystique. Il en voit ses déesses, ses temples couverts »). Ce grand renversement central est marqué par le seul et unique gros plan du film, celui du visage de Hrundi en proie à une, si j'ose dire, prodigieuse béatitude urétrale, béatitude que le film ne va plus cesser de répéter, d'aggraver, d'étendre à tous les éléments de la Demeure, triomphe de la Continuité sur la Discontinuité. Et ce triomphe se corrobore normalement par celui des Serviteurs (serveurs, exploités, Inde, enfants) sur les Maîtres (maître d'hôtel, exploiteurs, USA, parents).
Après quoi il ne reste plus, d'une dernière séquence dont le caractère discontinu est suffisamment souligné par une série de faux raccords, qu'à remettre à sa place, de petite saturnale, la « party » : retour à l'ordre, c'est-à-dire à la discontinuité, aux usages, au refoulement social/sexuel, à la séparation. Hrundi-Sellers-Hulot repart, homme-sacré banni de la Cité hollywoodienne.

Pascal BONITZER.

(1) Cela ne veut pas dire que si les films d'Edwards ne fonctionnaient pas très bien jusqu'à maintenant, c'était la faute à Capra, avec lequel du reste le premier n'a rien à voir. Constatons simplement que pour renaitre, le comique américain doit se séparer sans retour de la comédie américaine.
(2) Innocence, non inconscience. La subversion et la destruction dont Sellers est l'agent sont liées directement à la gentillesse, la naïveté, et pour tout dire la pureté (le mot est prononcé dans le film) du personnage, voire son mysticisme conventionnel d'Hindou, cf. « Fioretti de François d'Assise ». En cela on reconnaîtra les connotations hippies de l'hindouité de Sellers, en même temps que la véritable idéologie du film, lequel n'est d'ailleurs qu'une allégorie du Flower Power.

Bresson et la vérité

UNE FEMME DOUCE Film français de Robert Bresson. **Scénario** : Robert Bresson, d'après la nouvelle de Fédor Dostoïevski. **Images** : Ghislain Cloquet, assisté de Paul Bonis et Emmanuel Machuel. **Montage** : Raymond Lamy. **Musique** : Jean Wiener. **Son** : Jacques Maumont, Guy Lebreton et Urbain Loiseau. **Assistants à la mise en scène** : Jacques Kébadian et Mylène van der Meersch. **Organisateur général** : Jacques Dussart. **Interprétation** : Dominique Sanda (la femme), Guy Frangin (l'homme), Jane Lobre (la bonne Anna), Claude Ollier (le médecin), Dorothée Blank, Jacques Kébadian (le dragueur). **Production** : Mag Bodard, pour Parc Film, et Marianne Productions. **Distribution** : Paramount. **Durée** : 1 h 27 mn.

I. Quand Van Gogh disait que la vérité lui était si chère qu'il préférerait être cordonnier plutôt que musicien avec des couleurs, il posait une question que la peinture ne s'était jamais ainsi posée, dont la raison commence à pointer, maintenant que sa couleur, après un demi-siècle de chromatismes qui semblent de jour en jour plus décoratifs, légère poussière d'ailes de papillons qui ont tourbillonné bien loin du centre que lui, avec Gauguin (avec plus de complaisances orchestrales, mais avec plus de science), avait creusé, ne nous apparait plus éclairée du symbolisme dont il soutenait encore son art, mais, au point précis où le symbolisme défait cède la place au Symbolique, comme quelque chose comme la peinture, la trace fulgurante de la couleur faite signe : quelque chose qui serait, qui allait être de l'ordre du langage.
Bresson fut, aurait pu être peintre. Mais il est aussi le seul cinéaste à avoir posé la question de Van Gogh, la question de la Vérité.
Il y eut d'abord Eisenstein et Lang qui, pour discourir sur leurs vérités, produire (et élucider) leurs mythes et leurs folies, inventèrent pratiquement l'écriture cinématographique et finirent par découvrir les plus transgressives qui soient, condamnés, comme Balzac, Proust, à se nourrir du monde entier, l'un de la Révolution de la Russie, l'autre de l'Allemagne, de l'Amérique, pour produire finalement ces monstres que sont « Ivan le Terrible » et « Le Tigre d'Eschnapur », où le mythe est démasqué par une écriture qui, dans l'écart des discours, des mondes et des lieux inscrits dans la fiction, dit son économie, son sens et sa raison.
Venu après eux, dans le creux d'une vague, Bresson déclare, quand les grands films russes et américains sont faits, que le cinématographe n'est pas encore, que son écriture est à inventer. De ses ratiocinations théoriques confuses, purement symptomatiques, ressortent quelques thèmes récurrents :
— toutes les images doivent avoir une pure valeur d'échange (i.e. la totalité de l'énoncé doit être transitif) ;
— on ne peut filmer un objet que d'un seul angle (nous avons déjà vu lequel) ;
— il faut piéger l'acteur, obtenir de lui de vrais regards, de vrais gestes, etc. ;
— tout le cinéma actuel n'est que du théâtre photographié.
Expressions différentes d'une même hantise : celle de la représentation du masque, du vacillement spéculaire. Il faut que les images ne constituent qu'une seule chaine ininterrompue, qu'elles n'aient pas plus le loisir de poser que les acteurs de jouer. C'est l'utopie d'un discours intégralement

transitif dans la durée unique de son énonciation, du sens unique, dont on verrait mal comment Bresson pouvait la concilier avec la pratique d'un cinéma subjectif si Lang n'était venu avant lui et si la psychanalyse ne nous éclairait : le lieu du cinéma subjectif fut celui privilégié de la représentation des rapports du sujet au signifiant, « ce qui représente le sujet pour un autre signifiant », c'est-à-dire cet identique à soi garant de la vérité du discours et qui s'y véhicule, si, comme le dit Miller, citant Leibniz : « identiques sont les choses dont l'une peut être substituée à une autre sans que la vérité se perde ».
Toute la démarche de Bresson porte la marque, aussi bien dans ses crispations, paralysies, que dans ses écarts, de sa hantise de l'Identique. Comme Lang. Mais alors que le seul identique qui se véhicule dans ses films est la Lettre, Bresson voudrait que ce soit le signe : pas cette pièce à l'effigie usée qu'on se passe de main en main en silence, mais quelque chose comme cette langue unique dont rêvait Mallarmé à la place de cette « diversité, sur terre, des idiomes (qui) empêche personne de proférer les mots qui, sinon, se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité ».
C'est pourquoi écrire (ré-) inscrire, lui paraîtra d'abord complètement vain. C'est pour cela qu'avant d'affronter le problème de la re-présentation, il dénoncera la représentation, le jeu de l'acteur, l'espace encore naïvement scénique du mauvais cinéma de son temps : il exigera le vrai bruit, le regard surpris au défaut du jeu, l'angle juste qui doit (aurait dû) seulement produire l'être-là du personnage, sans ce vacillement spéculaire à la faveur duquel s'instaure la re-présentation.
Mais cette matière une fois enregistrée, comment monter? Comment passer d'une chose (d'une image) à une autre sans que leur identité à soi se perde? Monter, écrire, n'est-ce pas accepter de perdre la Vérité?
Cela, Bresson ne le conçoit pas encore : c'est pourquoi « Jeanne d'Arc » sera le seul texte cinématographique parfaitement naïf, l'accomplissement d'une certaine idée du cinéma inauguré par Lang, et peut-être sa mort. Du moins la fin de son innocence. Le film où se nouent toutes les contradictions bressoniennes, et où Bresson a sans doute pu croire tenir « le lieu et la formule », quelque chose comme la vérité du cinématographe.
Parce que le procès est le jeu même de la Vérité, parce que Jeanne dit la Vérité, et qu'il est celui d'un érotisme qui a trouvé son lieu, le huis-clos où, par lui, doit se produire (se manifester, pour Bresson, par un dévoilement du caché) une Vérité dont les signes sont à la fois la parole de Jeanne, ses gestes, ses regards, et aussi les aveux proférés par un Autre, tous ces tressaillements, serrements de gorge, battements de cils ; à la fois cette parole qui bascule dans le vide, qui se heurte au mensonge de l'autre, et cet Autre qui l'arrache à son mensonge en le faisant glisser sur la pente du désir. Comme dans « Pickpocket », où le silence et le mensonge étaient piégés d'avance par la pratique d'un vol érotisé, qui devenait finalement ce drôle de chemin menant à Jeanne.
Autant dans « Pickpocket » Bresson avait reculé devant le montage, autant dans « Jeanne » il l'assume. Parce qu'il retrouve, avec ce huis-clos, le principe de la suture, dont on peut comprendre qu'il conciliait sa hantise de l'Identique (le sujet, le Signifiant) avec la recherche d'une écriture qui, par ses effets de sens rétroactifs, cette perpétuelle interférence des paroles, regards, gestes et tremblements, signifiait mieux que tout autre le procès et le travail sinueux de la Vérité, dans les esprits et dans les corps.
Sans savoir (méconnaissant, devinant ?) qu'il atteignait la re-présentation, très loin de l'utopie d'un cinéma à la première personne, par ces signes qui représentent à la fois quelque chose pour les protagonistes et pour nous, par ces modulations d'angle, par ces ruptures de sens, et qu'entre cette Vérité, produite dans une fiction qui n'est qu'un niveau du texte, et nous, s'interposaient les effets d'une écriture impensée, produite par le jeu cinématographique de ces éléments. Jeu que dans « Balthazar » il va essayer de s'approprier, maîtriser, arrêter.
Dans « Balthazar », Bresson se lance dans l'écriture :
— il fait jouer à fond sa rhétorique, l'effet avant la cause, etc. ;
— il renonce en grande partie à la fiction subjective ;
— il met en jeu des personnages qui représentent plus ou moins ceux des films précédents.
Mais pour déboucher sur une écriture complètement court-circuitée. Car il n'a nullement renoncé à son obsession de la Vérité. Seulement, maintenant, ce n'est plus au personnage de la dire, ni à une fiction subjective de la produire, mais à l'image littérale, au signe cinématographique de l'énoncer : tous ces regards, gestes, mains, paroles sont abstraits du monde. Ils ne le représentent plus, leur déplacement et leur réinscription ne doit pas donner lieu à autre chose que l'énonciation de leur rapport vrai.
Les signes cinématographiques, dans « Balthazar », sont comme ceux de cette langue unique de Mallarmé. Ils représentent une seule chose pour un spectateur anonyme, et ne se montent que d'une seule façon.
Le résultat est qu'ils ne disent rien d'autre que l'économie d'un discours qui n'énonce que sa rhétorique, dans sa pure tautologie.
Parce que, en renonçant à l'espace de la représentation, comme à la fiction érotique qui, assumée dans « Jeanne d'Arc » avec toutes ses ambiguïtés, décentrements, jeux de dupe, refoulements et aveux, lui avait fait aller au devant de la textualité, il se réfugie dans une écriture qui se coupe de son errance, qui refuse d'assumer sa productivité, qui n'énonce que la blancheur mortuaire de son abstraction.
Le signe dans « Balthazar » n'est plus, comme dans « Jeanne » ce qui, dans la polysemie du texte, représente quelque chose pour les personnages, pour le cinéaste et pour nous, à des niveaux de lecture perpétuellement décrochés. C'est, dans la linéarité absolue d'un discours qui ne parle que de lui-même (précisons : il parle de la mort, de l'érotisme, de l'incommunication, du mal, pour en faire ses coupures, ses scansions), l'indice de ce qui serait la Vérité si l'écriture, dans sa plus innocente pratique, n'était errance.
Et précisément, ce qui donne sa beauté bizarre au film, c'est qu'il est beaucoup plus que les précédents écrit, c'est qu'il est écrit quand même par tous ces personnages sortis de tous ses films, inscrits dans un champ où ils paraissent fantastiquement déplacés, qu'ils traversent et où ils tracent (mais dans le vide) ces mille chemins auxquels lui-même renonce.
Il y a aussi autre chose : la sensualité. Avant « Jeanne d'Arc », il l'avait évitée. Il la découvre dans ce film, inséparable de l'ouverture de son espace, où pour la première fois s'inscrivent les corps, et des mouvements de caméra qui épousent, avec un toujours lisible décalage, ceux des corps.
Comme Lang sans doute, il avait d'abord vu en elle l'entropie du discours, l'insignifiant, le résidu qui faisait obstacle à sa transitivité. Et aussi l'antithèse de son érotisme. Son pôle de silence, l'oubli de son interdit.
Ce goût de la sensualité, c'est peut-être alors l'autre face de son refus de l'écriture. Un refus qui ne s'est pas voulu, comme celui de Lang, transgressif (annuler la polysémie du signe en produisant le Signifiant) mais régressif : on sait que Bresson a d'abord voulu être peintre, et qu'il aime Chardin, Wols, peintres de la pâte — nous ne dirions pas de la couleur, même dans le cas de Wols, chez qui elle est entièrement au service d'une évocation de l'humide, de l'humus, d'une décomposition végétale.
Ce que cette peinture plate, homogène et gorgée lui a apporté, et qu'il a essayé de retrouver au cinéma, c'est un silence d'avant le signe, une réalité d'avant la Vérité. La Chose.
Dans « Balthazar » a commencé la lutte des choses contre les signes, de l'expressivité contre la signification (et non plus comme dans « Jeanne », de la sensualité contre l'érotisme des corps interdits).
Menée dans la plus grande confusion, les images plates servant autant les unes que les autres, les mouvements de caméra à la fois inter-disant les pay-

sages, les objets et les corps, et les fondant, à grands renforts de musique douce, dans une confusion cosmique. Dans « Mouchette », Bresson s'enfoncera un peu plus dans la recherche d'une sensualité diffuse, d'un renoncement à la discontinuité, d'une présence des éléments, le vent, la pluie, la boue, les nourritures.

Les regards se voilent. Il y a quelque chose de scandaleusement beau dans cette tentative de réduire le personnage à la courbe de ses mouvements, pour faire surgir finalement le signe humain de son effacement même, de sa résorption dans une liquidité qui cancérise tout le discours cinématographique.

Avec l'inévitable contrepartie, par quoi le film ne peut se dire innocent de son écriture, de ces mouvements de caméra qui dénoncent traitreusement le projet du cinéaste, et font surgir l'érotisme dans la sensualité, bassement cette fois, l'érotisme n'étant plus, comme dans « Jeanne d'Arc », moyen d'assumer, sans le savoir, les inter-dits de l'écriture, mais, au sein d'une régression tenant lieu d'errance, dont l'aventure appartient (encore) au peintre, l'aveu, par le cinéma, d'une déchirure que le cinéaste s'est épuisé à refuser d'assumer.

II. Il est important que, pour la première fois chez Bresson, la mort soit posée dès le début d' « Une femme douce », fait d'une série de flashback alternant avec une série de scènes dans la chambre près du cadavre. Puisque ainsi, dans la fiction même, est inscrit le plus grand écart entre la vie et la mort (passé/présent) et suscité le plus grand désir de l'annuler, à la faveur de quelques évidentes roublardises de montage et de re-présentation qui incitent à ramener sur le même plan temporel passé et présent, jusqu'à la scène finale où l'homme soulève la morte, qu'on s'imagine un instant être la vivante.

Le dédoublement temporel de la fiction remplaçant celui de la représentation (champ-contrechamp), qui disparait en fait du moins en tant que mécanisme productif de sens, avec « Jeanne », pour affronter le spectateur non plus à la coupure « naturelle » du cadre, mais à celle de la fiction, en faisant de la coupure un pur effet d'écriture, ce qui impliquait le renoncement à la fiction de l'image subjective, à l'illusion de l'être-là immédiat de l'objet, suscitée et annulée désormais par la fiction cinématographique, mais aussi, curieusement, d'une manière très ludique, par d'incessantes entrées et sorties de champ, apparitions-disparitions, alternatives de nudité et de vêtement, par lesquelles Bresson semble redécouvrir, comme pour s'en émerveiller, le fantastique de la représentation.

Pour la première fois ainsi chez Bresson, la mort est la césure principale et banale du film, au lieu d'en être, comme précédemment, la clôture fantastique, la coupure déchirante qui n'a pas sa place dans le discours autrement que comme son impensable scansion, ou l'événement absolu qui surgit de son occultation même. L'alternance vie/mort devient le cadre normal de la fiction, dans l'abime duquel s'inscrit son érotisme, entre les deux pôles duquel le désir jette un fil qui, comme Bresson le dit des peintures de Molinier, ne pouvait être que celui de la tentation charnelle. Il est évident que, dans « Une femme douce », tout est égal à Bresson. D'où l'aspect effrayant, consternant du film. Egal parce que inscrit pour y poser la même Question.

Bresson joue de la mort comme il joue de l'érotisme. Finies les images qui se veulent ou ne se veulent pas subjectives, et cette hantise de l'angle juste. Bresson en a fini avec l'érotisme de la prise de vue : il y en a simplement quand même.

Et la re-présentation dont il avait refusé de jouer ailleurs que dans le cadre d'une fiction inter-subjective qui pouvait, dans « Jeanne d'Arc » encore, lui masquer ce qu'elle produisait (la mort du Sens), dont il s'était résolu, dans « Balthazar », comme involontairement, et plutôt pour ne pas introduire dans son film des éléments autres que ceux des précédents (par un principe d'économie sur lequel s'est fondé, dans son ambiguïté originelle, le cinéma de la représentation : sauver le Sens, et le perdre), l'alternative de la fiction lui permet de lui faire poser la Question, de l'inscrire en témoignage de l'absence de la Vérité : si les signes de la vie sont comme ceux de la mort, qu'en est-il au cinéma de la Vérité ? Sa fiction est le lieu où elle meurt.

Lecture **et** désir. La lecture est à la vérité ce que le désir est à l'amour. Si notre désir est désir d'annuler le savoir de notre lecture (que la vraie vie est absente), l'amour des personnages (car c'est bien d'amour qu'il s'agit) achoppe sur la question de la lecture, l'un et l'autre se plaçant alternativement en rapport lecteur-texte. Ramener le problème ici posé dans une perspective psychanalytique serait illusoire : ce n'est pas sur le désir que butent les personnages bressoniens, mais sur l'amour. Pas sur le Signifiant mais sur le signe.

Comment peut-il y avoir vérité dans leurs rapports si, dans le procès de leur communication, l'Identité n'est pas produite par les signes échangés, faute que l'échange leur apparaisse placé sous les instances de l'Autre, réduit à sa formule mercantile : un prêté pour un rendu, purement conditionnel, incapable de signifier l'inconditionnel de la demande de l'Autre ?

Ce qui fait problème ici, pour Bresson, c'est le rapport entre un désir (celui du mari) qui s'inscrit dans l'écart de la différence absolue (la femme absolument autre, opaque, silencieuse) qui le suscite, et une demande (qui est d'abord celle de la femme) qui n'aspire qu'à la présence permanente de l'autre (c'est-à-dire de l'Autre) dans laquelle s'annulerait la différence, la non-identité. Une présence qui serait la Vérité même.

L'homme, chez Bresson, est d'abord désir, la femme demande.

L'un recherchant la différence, l'absence, fasciné par le mensonge, épris de sa propre jalousie (on n'est pas très loin de « La Prisonnière » — celle de Proust), l'autre appelant la présence, l'Identité, la Vérité.

Le « mythe » amoureux bressonien s'inscrivant évidemment dans un contexte bourgeois, mais dépassant (déconstruisant) ses formulations antérieures en atteignant l'intelligence de ses raisons, par une série d'inversions qui renouvellent complètement la problématique du désir et de la demande.

Toute la feinte, la stratégie sont aujourd'hui du côté de l'homme, qui est à la fois celui qui se dérobe et qui parle, tout le silence et le non-détour du côté de la femme.

Mais le proférant est aussi l'usurier, et la femme est ailleurs, autre.

Et c'est dans ce chassé-croisé qu'elle pose la Question, ne voyant dans cette feinte que le projet de sa capture ou plutôt ne pouvant faire le départ entre le désir qu'il signifie évidemment et la demande qui voudrait aussi s'y faire entendre, mais dont la preuve lui manque puisqu'ils s'énoncent dans un même discours aliéné, puisqu'il n'y en a pas d'autre, puisque celui de l'Autre est aussi celui-ci.

Par quoi Bresson dépasse tous ses films précédents, ce partage du faux et du vrai qu'il avait d'abord posé en termes de représentation (acteur/non-acteur). Ici il n'y a plus choix entre duplicité et innocence, entre signes de la Vérité et du mensonge, entre discours de l'un et de l'Autre, paroles et langage du corps, qui ramenaient le problème de la Vérité à une dimension encore exclusivement psychologique (érotique). Ici, c'est au niveau d'un seul discours, d'une seule chaine par laquelle passe l'érotisme mais pas seulement lui, que le film de Bresson pose le problème, sous la forme d'une absurde Question : quelle preuve le signe peut-il donner de sa Vérité si elle n'a pas d'autre preuve que lui ?

A retourner (et dans une certaine mesure retournée dans le film même) : comment le discours peut-il être amené à être pensé comme ne pouvant véhiculer la Vérité, dont on comprend enfin qu'elle n'intéresse pas seulement chez Bresson l'érotisme et l'amour, qui apparaissent maintenant comme la métaphore de tout commerce, et qu'elle n'est plus seulement cet amour impossible à inscrire dans le film sauf à marquer sa clôture (« Pickpocket ») ? Comment le langage peut-il, dans le film, dans sa fiction et entre nous et sa fiction, ne véhiculer et ne produire qu'un savoir qui est tout sauf elle, un savoir réduit à proférer qu'elle n'est pas ?

Significatif est le rôle accordé aux objets, qui ne sont plus érotisés, ou dont l'érotisme est déjoué, métaphorisé par leur situation précise par rapport au champ dans lequel s'inscrivent leurs contradictions réelles, déchirés entre leur valeur mercantile et leur valeur d'usage, de jouissance, entre lesquelles s'opèrent des glissements, retournements scandaleux, la femme ne faisant pas leur différence, l'homme posant entre elles le plus grand écart pour buter ensuite sur leur impossible conciliation : formulant sa demande par des objets mercantiles (son argent-sa parole) qui ne peuvent signifier que son désir, mais qu'il est bien contraint de produire comme les signes de sa demande puisqu'il n'a rien d'autre à donner, puisqu'il n'y a pas de langage autre (sauf celui des fleurs et des oiseaux), et puisque, suprême diabolisme du jeu, ses feintes, ses détours, masques et scrupules, ses efforts pour occulter leur valeur mercantile, ne font que lui coller d'avantage un masque de désirant sous lequel il ne voudrait pas paraître seulement aux yeux de sa femme.

Comme tous les grands films modernes, « Une femme douce » est un huis-clos qui n'est peut-être plus qu'un modèle ultra-réduit de ce monde-ci, et pas autre chose.

Non que Bresson n'ait cherché, par tous les biais possibles (mysticisme, érotisme, viciosité de la forme et du contenu — mais s'il les a cherchés tous, n'est-ce pas parce qu'il savait ne pouvoir s'arrêter sur aucun ?) à se leurrer sur son projet.

Il avait choisi de filmer. A contretemps, contre son temps, pour finalement ne parler que de lui.

Aurait-il écrit ou peint ? On songe à Balthus en voyant ses films. La différence entre Balthus et les peintres qu'il évoque, de Piero della Francesca à Courbet, c'est que Balthus sait que sa peinture produit autre chose que la représentation de ce qui fut pour l'un la Vérité, pour l'autre le Réel, et que cette représentation est le leurre dont il piège le spectateur pour lui en faire accepter vertigineusement les écarts.

La Vérité fut pour Bresson ce leurre. Mais comme il avait choisi le cinéma, et pas la peinture, son obsession devait le conduire, dans la mesure où il ne voulait rien prendre pour une Vérité qui n'existait pas, où il n'en acceptait aucun tenant-lieu, ayant subi la tentation de se prendre au piège de tous (mysticisme théologique et subjectif qui firent les délices des uns et lui valurent la hargne des autres, érotisme sur le malentendu duquel tout le monde se réconcilia), en ayant parlé de toutes les manières, dans des formes cinématographiques qui sont la trace d'une interrogation (strictement clôturée par les modalités de son objet) sur le signe cinématographique (et très explicitement dans « Une femme douce », sur la notion de signe), par laquelle passent ses écritures successives, à finalement produire aujourd'hui un film qui n'est plus que le modèle réduit de la scène où la vérité n'est pas, ici, dont les réseaux d'échange s'inscrivent dans le film avec une précision nouvelle.

Si la Question de la vérité n'était plus posée (c'est-à-dire si les questions qui l'ont soulevée ne faisaient plus Question), les choses seraient sans doute aussi, la fin de son interrogation les ferait reparaître. La peinture ne serait plus cette stérilisante assignation d'un sens aux choses, dans le refus de laquelle s'enfouit aujourd'hui Balthus.

Dans « Une femme douce », l'obsession des choses est exorcisée.

Elles sont là, simplement, dans leur entropie tranquille.

Et faire réel n'intéresse plus Bresson autrement que comme méthode : jeu ni vrai ni faux des acteurs, rhétorique ni gommée (« Mouchette ») ni édifiante (« Balthazar »), cadre dans lequel tout fait également signe, où rien ne peut être dit hors Question, exposé à témoigner d'une absence que Bresson a voulu évoquer par tous les moyens, d'une manière complètement confusionniste, mais telle qu'aucun impensé cinématographique n'y insinue quelque chose d'autre.

Pêle-mêle, Bresson s'en prend à la représentation, et à la re-présentation pour en faire les seuls symptômes du manque qu'ils accusent : photographie, théâtre, cinéma et cinématographe.

Et Dieu est bien mort cette fois dans ce film qui n'est interrogeable qu'à ses signes et à rien d'autre, où les éventuels émois mystiques sont d'avance désignés comme produits par la fiction, où la présence et l'absence, la vie et la mort, sont complètement jouées, où toutes les pièces du procès de la communication et de l'érotisme sont exposées de sorte que nul mana ne puisse venir y jeter cette dose d'ineffable qui a pu faire le charme des films précédents : plus d'insinuation du sexuel dans le métaphysique, ni vice versa, mais piégeage (sans aucune subtilité) de toutes les tentations d'en pratiquer.

Déconstruction d'un mythe qui n'en était pas un, de l'érotisme et de la femme, dont Bresson a entrepris de compartimenter tous les clichés (la femme-chose, la femme-vérité, la femme-musique, la femme-douce) et d'exposer didactiquement (pas vicieusement) les quiproquos du désir, comme les paradoxes de l'argent, et du langage.

Pour quoi faire après ? Nul ne pourrait le dire. « Une femme douce » est un film défait qui brûle les étapes de toutes ses questions, inscrit entre la belle confusion passée qu'il accuse et ce qu'il pourrait annoncer.

Trace d'un combat dont on ne comprendra ni le premier ni ce dernier mot si l'on ne voit que Dieu, l'érotisme, l'argent, les errances et les confusions, les écritures successives ne furent pour Bresson que les moyens de masquer et de témoigner de l'absence qui l'a ravagé, et pas lui seul.

Car il se pourrait bien que tout l'impensé de l'écriture cinématographique se résume dans sa Question, au creux de tous les questionnements du signe par elle pratiqués : qu'en est-il de l'Identité sans laquelle la Vérité n'est pas ? Qu'inscrire dans le film sans que son identité se perde, etc. ? Questions par lesquelles l'idéologie du Sens se démasque, mais dont on commence à s'apercevoir que se désigne aussi la raison, l'utopie, les alibis de quelques-unes des écritures les plus transgressives du cinéma : Eisenstein, Lang.

Dans « Une femme douce », poser la question du Sens au niveau même du signe a amené Bresson, plus que dans ses deux films précédents, à évoquer en même temps toutes les sphères réelles de l'échange (mais seulement de l'échange) : sexe, communication, commerce. Et si sa question ainsi posée le maintient encore dans une position idéaliste intenable dans ce film même, elle a l'immense mérite de formuler l'impensé de toutes ses écritures antérieures, jusqu'à lui faire inscrire dans son film les plans les plus faux, les plus laids.

Ce qui gêne évidemment dans le film, c'est que cette Question idéologique de la Vérité (idéologie positive dans la mesure où elle piège toutes les autres, couronne qui refuse de coiffer aucune, et sans l'obsession de laquelle Bresson n'aurait jamais rien filmé ni rien trouvé) soit inscrite dans un champ de quasi-réalité, où il n'est plus question que de rapports réels pratiques, en même temps que posée dans une fiction qui expose, dénonce une dimension métaphysique qui n'a plus sa place ici, qui n'est plus que le schéma fantastique (décroché), le commun diviseur des fictions antérieures du cinéaste, et la raison même d'une Question qui se trouve ainsi dépassée par sa réinscription dans un champ où ce n'est plus elle qui fait question (comment passer de la vie à la mort, comment communiquer d'un sexe à un autre).

Signature gigantesque d'un film autrement anonyme apposée par un auteur qui refuse de s'absenter et en barre rageusement son film. Mais le sexe et la mort sont aussi, et justifient cette fantastique oblitération, et ce montage qui ne pouvait rien produire.

Jean-Pierre OUDART.

Entretien avec Luc Moullet (Suite)

(suite de la page 49)

nel. Ainsi les films de Godard peuvent être lus de façon très intéressante (et sans perdre de leur valeur comme vous avez dit) en tant que rattachés à la personne de Godard, mais cela dit, vous paraît-il possible que Godard soit aussi

important à un autre stade : précisément au stade politique réfléchi ?

Moullet En ce qui concerne les films de Godard, ils ont atteint le niveau politique, disons vers « Vivre sa vie » et « Les Carabiniers », mouvement qui s'est poursuivi par les films à citations des années 65-67. Il y a donc bien eu un dépassement, et même un double dépassement puisque chez lui, plus ça parle de politique, plus ça dépasse la politique : on finit même par aboutir à une sorte de figure qui oublie le sens de la politique. En somme : un poème sur la politique qui oublie les significations, et où la politique finit par jouer le rôle d'un moyen formel. On a donc eu une progression vers une lucidité politique puis, très vite, vers une lucidité supérieure. Or ce type d'évolution et cet aboutissement sont très neufs, car la politique, dès qu'on en faisait, en art, était dotée de significations. Ici, on assiste à un dépassement complet de la signification. Voir « One plus One ».

Cahiers Mais pour prendre un cinéaste d'origine purement bourgeoise (et très intellectuel) comme Eisenstein, ne pensez-vous pas qu'il a atteint le stade où ses films, tout en témoignant très bien sur lui, se trouvaient avoir une portée politique révolutionnaire ?

Moullet Je ne crois pas qu'il faille situer Eisenstein en tant que cinéaste révolutionnaire sur le plan politique. La révolution communiste était surtout chez lui un motif d'inspiration. Eisenstein est avant tout un cinéaste religieux et s'il s'intéresse à la révolution, c'est dans la mesure où elle a un aspect de nouvelle religion.

Cahiers C'est un peu cet aspect religieux que décrivait, en tant que tel, Makavejev dans « Une affaire de Cœur ». Mais ce n'est pas l'aspect le plus important ni de la révolution, ni d'Eisenstein.

Moullet De toute façon, il va de soi que cela ne diminue en rien, ni la révolution ni la religion, ni Eisenstein. Disons que je m'intéresse à Eisenstein comme je m'intéresse à Buñuel, bien que celui-ci traite également de problèmes religieux qui, en tant que tels, ne me concernent pas.

Cahiers Pensez-vous que le fait d'appartenir à cette minorité artistique dont vous avez parlé tout à l'heure a provoqué chez vous une réflexion spécifique et cela se traduit-il dans vos films ?

Moullet Eh bien, la prise de conscience, quand on affronte la majorité artistique, c'est d'abord le stade où l'on se sent un peu inférieur par rapport à ce qui s'y dit ou s'y enseigne. Puis il y a un stade de répulsion ou d'éloignement, puis, finalement, on reprend le dessus, et on accepte le système tout en sentant très bien qu'il est ridicule.

Il y a effectivement dans « Brigitte et Brigitte » des impressions personnelles de quelqu'un qui se sent assez étranger par rapport à la soi-disant culture, telle qu'elle se manifeste dans l'enseignement. Mais le film, tout en étant une critique de l'enseignement, doit aussi donner l'impression de la vanité des réformes qui ne changent que la forme extérieure de cet enseignement. En tout cas c'est, je crois, un regard assez pur, de même que je le crois assez pur de toute intention politique liée à des motifs purement personnels. Cela dit, je sais bien qu'on est forcément marqué par la classe dans laquelle on vit, par le milieu intellectuel contemporain. On n'y échappe pas. Il n'y a pas d'ingénuité totale.

Mais il reste que les films qui étonnent le plus aujourd'hui appartiennent à un climat qui échappe ou tend à échapper au conditionnement culturel bourgeois. Je pense non seulement à certains films du cinéma moderne, mais aussi à un film comme « Crésus » de Giono. C'est quelqu'un qui, bien qu'il appartienne maintenant à un certain milieu intellectuel, est quand même à l'écart des principales tendances reconnues. Je suis toujours intéressé par ce côté météore que je trouve dans certains films : ceux que j'ai déjà cités (auxquels on pourrait ajouter ceux de Jessua) dont, bien sûr, ceux de Bene.

Cahiers Il y a une chose qui correspond à ce que vous avez dit sur l'ingénuité : c'est que la nature elle-même dans vos films n'est pas ingénue. Mais à quoi répond chez vous le passage de la ville à la campagne, c'est-à-dire de la culture à la nature — ou l'inverse ?

Moullet Ce qui est intéressant, dans tous les cas, c'est de retrouver certains aspects des choses à l'endroit et au moment où on les attend le moins ; de montrer qu'en fait il ne s'agit pas d'une opposition mais qu'on a toujours là un ensemble qui intègre deux aspects et que certaines implications de l'un se retrouvent dans l'autre ; c'est de constater certains retours de significations ou d'influences les unes sur les autres. Mais en ce qui concerne mon point de départ, c'est en général un motif traditionnel assez simplet, et qu'on retrouve dans nombre de films, à savoir la dégradation de l'homme par la ville. Simplement, je ne pense pas qu'on puisse s'arrêter à cet aspect et, au lieu d'opposer ville et campagne, je m'efforce de cerner l'ensemble qu'ils forment et de mettre en valeur certaines imbrications, puisqu'on retrouve beaucoup d'éléments de civilisation à la campagne et beaucoup d'éléments d'aventure ou d'archaïsme à la ville. En outre, le rapport civilisation-nature m'intéresse surtout dans son aspect social.

Cahiers Mais une chose continue d'être tracassante : il faudrait que vous précisiez en quoi votre conception du progrès social peut échapper à cet espèce d'agnosticisme qui veut que toute société a du bon et du moins bon, que l'en deçà des Pyrénées vaut bien l'au-delà, etc. Bref : en quoi pensez-vous qu'il soit possible d'échapper à cet espèce de scepticisme — ou d'acquiescement universel ?

Moullet Je ne suis pas pour échapper au scepticisme. Simplement, il y a une attitude morale, et puis il y a un mode d'action. Et le mode d'action peut être en contradiction avec l'attitude morale. Or on peut tenter de résoudre cela en pensant, en sachant d'avance, lorsqu'on fait une action, que ce sera une action à objectif très limité. Mais ce peut être une action intensive. D'autre part, si l'on constate que le scepticisme (qui en lui-même est effectivement de droite et réactionnaire) entraine dans la vie une action précise, il se trouve de ce fait entièrement justifié et peut même donner lieu à un certain système de pensée et d'action. Or cela est généralement récupéré par tous les régimes, toutes les religions, toutes les politiques, aux seules fins de fermer l'individu sur lui-même, de le décourager, de l'éloigner de toute lutte.

Partant de cela, ce qui m'intéresse, c'est une certaine dialectique de la pensée et de l'action. Ainsi, je veux faire des films qui dénoncent des manques dans la société, et, en même temps, montrer qu'il y a une certaine limite, ou une certaine vanité, à la lutte. Je pense que celui qui lutte sans avoir en même temps conscience d'une certaine vanité ou relativité de sa lutte est aussi fermé sur lui-même, donc aussi inefficace, voire réactionnaire, que le sceptique de droite.

Par ailleurs, je ne pense pas qu'il faille à tout prix éviter de faire le jeu de la droite, éviter toute possibilité de récupération (ce qui dépend peu de nous — et d'ailleurs je n'ai pas été récupéré puisque « Les Contrebandières » n'a pas marché). Le principal est d'être franc et de créer l'émotion. Le reste c'est de la maiite aiguë, maladie qui frappe beaucoup de gens complètement déboussolés depuis mai dernier. De toute façon, si les gens se souciaient plus d'eux-mêmes que de l'extérieur et acceptaient donc de vivre avec 30 000 anciens francs par mois, cela tuerait la consommation, donc le capitalisme. Cet agnosticisme, dit de droite, est donc en fait une attitude révolutionnaire.

Cahiers Mais est-ce que le passage de « Terres Noires » aux « Contrebandières » (le premier étant votre film, le plus social et le plus documentaire) correspond à une augmentation de ce scepticisme, ou bien aviez-vous déjà les mêmes idées à l'époque, quitte à les renforcer plus tard dans le cadre de la fiction ?

Moullet Il y avait déjà une certaine distance dans « Terres Noires », il y avait déjà des allers et retours de significations, et je m'étais amusé à rechercher dans quelle mesure certains progrès sociaux dépendaient précisément de certains reculs sociaux, et inversement, chiffres et textes à l'appui. Car on s'aperçoit en regardant bien n'importe quel type d'évolution politique, que tout finit toujours par tourner en rond. On n'obtient rien sans le payer de quelque chose, et on ne perd rien sans gagner.

« Les Contrebandières » était aussi un regard sur ce genre de réalité, mais détaché de toute critique. En fait, il y a aussi dans le film certains retours de critique (de la même façon qu'il y a des retours de significations) mais la critique dans « Les Contrebandières » est facile : c'est une sorte de présentation des éléments critiques, qui révèle leur côté superficiel. J'insistais sur autre chose : l'importance, par exemple, des éléments de consommation dans la vie. Car on parle beaucoup aujourd'hui de la communication, mais la communication, ça se fait avec les autres, donc avec les gens qui sont de l'autre côté, c'est-à-dire avec ceux qui sont en plein dans le système. Donc, finalement, le progrès n'est pas seulement dans la conception d'une réalité dégagée de tout ce qu'implique une société de consommation, il est aussi dans cet effort que font mes personnages pour rejoindre les caractéristiques de la société traditionnelle, et ce, à des fins de communication. On communique par la consommation puisque presque tout le monde consomme.

8 DE L'EXTASE A L'EVEIL

Cahiers Ce que vous reprochez à Antonioni, c'est peut-être de ne pas voir que les deux vont de pair ?

Moullet De toute façon, comme tout le cinéma moderne, Antonioni est fait sur la durée et la répétition et, sur ce point précis, il ne me semble pas que le cinéma d'Antonioni ait réussi à faire **vivre** la durée et la répétition.

Cahiers Mais les reproches que vous faites à Antonioni, ne peut-on les faire à Jancso ?

Moullet Oui, c'est même pourquoi j'ai eu envers lui une période de haine, notamment avec « Rouges et Blancs ». Mais il y a un moment où la répétition devient dynamique, ce qui m'est apparu surtout avec « Silence et Cri », puis avec « Ah ça ira ! » où tout devient beaucoup plus complexe et nuancé. On commence par saisir le côté artificiel de la répétition, mais Jancso l'outre à tel point qu'elle finit par devenir un élément moteur du film, un élément vivant. Nous rejoignons ici la tendance très moderne qui fait du contenu d'un film un élément purement formel, comme c'est le cas chez Godard où les phrases les plus signifiantes ont une fonction formelle. Par ailleurs, je dois dire que cette façon qu'a Jancso de nier la politique à partir d'une somme énorme d'éléments politiques a une force considérable, beaucoup plus que la position de la tour d'ivoire.

Jancso, par ailleurs, à force d'être systématique, est un des cinéastes qui peuvent le mieux nous aider à comprendre certaines choses et, de ce point de vue, il est même très didactique. Il y a chez lui une assimilation de la répétition et de la durée, l'une et l'autre inséparables. Or c'est à partir de ces deux notions que peut se définir le cinéma moderne, notamment français, en opposition avec l'ancien cinéma où l'on cherchait toujours à éviter la répétition : le résultat était qu'on ôtait toute signification à la durée, qui n'avait littéralement plus de sens. Ce qui est curieux, c'est que les films de Jancso passent pour être abstraits. En fait, Jancso donne très concrètement aux gens la signification de la répétition puisque la vie est une suite de répétitions. Donc, que l'on retrouve la répétition sous une forme ou sous une autre (comme on la retrouve chez Garrel), et l'on débouche obligatoirement sur quelque chose d'extrêmement réaliste. En outre, la répétition des mêmes choses engendre chez le spectateur une suite de réactions successives très contradictoires. C'est-à-dire que, au fur et à mesure qu'il y a la même chose sur l'écran, il y a de plus en plus de choses et de plus en plus différentes dans l'esprit du spectateur — résultat que provoquent aussi bien Jancso que Garrel.

Cahiers Ainsi vous semblez penser, comme nous, que les films de Garrel sont les moins symbolistes du monde.

Moullet De toute façon, je n'ai jamais compris aucun symbole. Je crois que je les ressens, mais je passe à travers : sans doute manque d'éducation religieuse et philosophique. Donc, s'il y a une part de symbole chez Garrel, et je pense qu'il y en a une, je n'y suis pas sensible. En tout cas, qu'on voie ou non du symbole chez lui, il y a aussi autre chose : le plus important.

Cahiers L'idée de répétition par laquelle vous caractérisez le cinéma moderne pose un problème capital. Beaucoup de gens reprochent à Garrel et Jancso (aussi bien qu'à, mettons, Bene ou Warhol) d'être le contraire du cinéma moderne. Car, selon eux, la répétition, au lieu de provoquer chez le spectateur cette éclosion de réactions dont vous parlez, engendrerait une sorte d'extase ou de contemplation où les gens pourraient assurément tout projeter, mais de façon extrêmement passive. Alors, comment pensez-vous que le cinéma moderne peut échapper (un peu comme on le disait tout à l'heure au sujet de la politique) à cet espèce de va-et-vient clos et stérile qui en ferait un cinéma de la fascination ?

Moullet Ce qui est intéressant, c'est le moment où, grâce à la répétition, on passe, disons de l'ennui, à une sorte d'extase qui débouche sur l'éveil. Il y a un seuil de saturation qu'il faut franchir et au-delà duquel on débouche sur un renouvellement complet des significations par la répétition. Mais quant au va-et-vient dont vous parlez, on n'y échappe pas. Parce que la vie elle-même est un va-et-vient. Et quant à la fascination : oui, elle existe. Mais elle n'opère qu'avec la **participation** du spectateur. Il n'y a qu'à voir comment les gens reçoivent les films de Bene ou de Jancso pour constater que cela ne fascine pas tout le monde. Il y en a qui restent complètement à l'écart. On ne peut donc pas dire que c'est un cinéma qui **détermine** la passivité. Il y a fascination **par** participation.

Cahiers Dans votre compte rendu de Cannes, vous disiez qu'un des points importants du cinéma moderne était qu'on se préoccupait moins du « Comment filmer ? » et davantage du « Quoi filmer ? ». Cela implique-t-il pour vous que le cinéma moderne serait tributaire de ce qu'il y a **avant** le film (trame ou scénario) ou **devant** la caméra (situation, personnages) ?

Moullet Nous partons simplement du fait que, jusqu'ici, c'est le « comment ? » qui a déterminé l'œuvre d'art, et aussi bien en peinture qu'au cinéma. Or nous constatons qu'actuellement l'ère du « quoi ? » semble devoir s'instaurer, et qu'il y a effectivement une façon, qui reste encore à trouver, de tuer le « comment ? », sous l'ère duquel nous avons jusqu'ici vécu. Là-dessus, il faudrait distinguer le « quoi ? » qu'on trouve et le « quoi ? » qu'on choisit — étant admis qu'il n'est d'aucune importance que la chose soit improvisée ou non.

Cahiers Mais est-ce que cette façon de tuer le « comment ? » ne veut pas dire que les problèmes formels sont inclus dans le « quoi ? ».

Moullet En fait, nous allons par la suite retrouver ces problèmes dans le « quoi ? », mais au cours d'un second stade, après que se soit faite une première élimination. Cela dit, dans la façon de montrer l'objet, il y aura toujours, hélas, des réminiscences du « comment ? ».

L'intérêt de « Chronique d'Anna Magdalena Bach » de Straub, c'est justement d'être fait sur l'élimination du « comment ? ». L'étrange, c'est que c'est un film qui peut vivre uniquement par les instruments et par la musique (il y a des gens qui l'ont aimé en raison de la connaissance qu'ils ont de ces choses) et que, pour moi qui n'y connais rien, le film vit indépendamment de cela. Donc, deux catégories de personnes peuvent aimer ce film, qui voient en lui deux films différents. Mais je me demande si, pour les gens qui connaissent bien la musique et Bach (et la façon de l'exécuter, car tout est très précis sur l'exécution), je me demande si pour eux c'est un film qui vit aussi sur des « comment ? ».

Cahiers Je crois que même pour les gens qui connaissent la musique, ce n'est pas de la musique **donnée,** c'est de la musique **en train de se faire,** avec tout le côté didactique, matériel, que cela comporte.

Moullet Ou alors, peut-être Straub a-t-il cherché à accumuler les éléments qui pourraient donner naissance au « comment ? », tout en se livrant sur eux à un travail systématique de réduction. C'est peut-être là, finalement, la clef du problème. C'est pour cela que le film est à la fois le plus réaliste et le plus épuré.

Cahiers Et ce refus du « comment ? »

n'est sans doute jamais donné et ne s'obtient qu'au prix d'un travail intense. Cela semble bien être le cas dans « Brigitte » et « Les Contrebandières ».

Moullet Oh oui ! il y a du travail. Et beaucoup plus que si l'on surcharge le « comment ? ». D'abord, si le refus du « comment ? » ne vous est pas donné, c'est parce que le « comment ? » lui-même vous est d'abord donné, puisqu'il existe dans la réalité. La première chose à faire est donc de refuser de faire une reproduction de la réalité, puisque la réalité qu'on obtient au cinéma lorsqu'on veut être réaliste n'a aucun rapport avec la réalité telle qu'on la vit. En effet : on perd tout de suite un certain nombre d'éléments : d'abord la plupart des sens, puis la durée, le film étant limité à une heure et demie, et enfin la vie elle-même puisque le film n'est pas la projection d'une vie humaine. Il faut donc tuer certains éléments du « comment ? » pour retrouver, par intuition, une plus grande réalité. Inversement, c'est la surcharge d'éléments réalistes qui tue la réalité.

Cahiers Dans « Les Contrebandières », on a l'impression, non seulement que vous vous accommodez de ce fait matériel qui veut que la pellicule n'est pas la vie, mais que vous l'accentuez même (comme si vous en aviez tiré une conception « matérialiste » du cinéma), et aussi bien au niveau de la trame que de la fiction et de l'interprétation, pour aboutir à un cinéma qui ne soit plus que du cinéma pur. En même temps, il y a chez vous, non seulement un recul vis-à-vis du cinéma (qui n'est plus considéré comme étant le reflet de la vie, ni composé de personnages ayant des sentiments), mais un recul aussi en face de certaines autres choses qui ne viennent pas forcément du cinéma, en face de certains thèmes ou genres par exemple, comme l'exotisme, l'aventure, le picaresque, etc.

Moullet Si j'ai été très sensible au film de Bene, « Capricci », c'est que j'y ai trouvé ce caractère de fiction pure qui me semble très difficile à obtenir. De ce point de vue, Bene a fait faire un grand pas au cinéma.

En ce qui concerne « Les Contrebandières », c'est pour moi une sorte de film démocratique dans la mesure où la démocratie, c'est tout le monde à égalité. Le cinéma traditionnel, au contraire, est un cinéma de monarchie, c'est-à-dire qu'on y privilégie une certaine tendance au détriment des autres. Or ce qui m'intéresse, c'est le conglomérat qu'on retrouve dans la vie : vous vous levez, vous faites une chose passionnante, puis un travail idiot, puis vous vous amusez, et la minute d'après vous vous embêtez, avant de retomber encore sur une action complètement différente. Bref, il y a là un ensemble de choses qu'on ne retrouve pas au cinéma, qui est très nettement orienté. C'est donc en recréant un ensemble qui reflète toutes les tendances de la vie, qui mêle les éléments de réalité et les éléments de pensée avec une grande variété et une grande fluidité qu'on peut obtenir un certain réalisme. Ici, c'est, avec la notion de mélange, la notion de surprise qui est capitale, laquelle nous ramène aussi à la réalité puisqu'il y a beaucoup de surprises dans la vie. C'est ce mélange que certains trouvent bizarre dans mes films, notamment les gens dits de gauche, incapables d'étendre leur conception de la démocratie.

7 DU SEXE A LA POLITIQUE

Cahiers Aimeriez-vous faire un film sur la sexualité ?

Moullet Oui, mais je pense que pour faire un film là-dessus il faudrait vraiment aller très loin et avoir une expérience très vaste que je n'ai pas. En outre, ce devrait être une chose qui engage totalement tous ceux qui participeraient au film et ce serait là une chose qui effraierait non seulement la censure, mais sans doute tous ceux qui s'engageraient dans l'opération.

Mais il est un fait que le cinéma moderne qui se fait et qui s'annonce, ou bien se tourne de plus en plus vers la sexualité, ou bien la refuse carrément. Et c'est plutôt bon signe, car la seule chose détestable, c'est le film qui hésite entre les deux ou qui prétend jouer des deux. Il faut choisir. Et peut-être vaut-il mieux actuellement choisir de rester totalement en marge de la sexualité puisqu'il ne semble guère possible d'aller au bout.

Cela dit, il faudrait distinguer les films sur la sexualité et les films érotiques. Or il y a très peu de films érotiques aujourd'hui (la rue est beaucoup plus érotique que les films), et pour une première et bonne raison qui est que l'élément de surprise (toujours essentiel à l'érotisme) ne peut pas jouer : en effet, il suffit qu'un film soit un tout petit peu érotique pour que ce soit indiqué grand comme ça sur l'affiche. Alors, sur le plan surprise, c'est raté.

Théoriquement, un aboutissement du film érotique devrait être plus réalisable qu'un aboutissement du film sexuel. Mais il ne semble pas que le cinéma actuel (qui fait parfois d'intéressantes tentatives sur le plan du sexuel) s'oriente vraiment vers l'érotisme. Si on veut vraiment parler de l'érotisme, on retombe dans les exemples classiques, sur « Le Banni », par exemple, qui est un film abstrait, construit autour d'une idée, et d'ailleurs tout à fait passionnant sur le plan des rapports d'idées et qui est, justement, un film de mélange.

Mais je crois qu'aujourd'hui un film comme « Nanouk » doit être extrêmement intéressant et surprenant, surtout si on le reçoit après avoir vu quelques films parlants et sexuels. En tout cas, on constate que les films sans aucun motif sexuel apparent, ou faits sur des motifs sexuels vieillots, prennent aujourd'hui une certaine force.

Quoi qu'il en soit, il y a, avec la sexualité, tout un domaine nouveau qui s'ouvre, et il peut se produire un phénomène nouveau, mettant en jeu des réactions nouvelles de la part du spectateur. On devra, de part et d'autre, affronter des problèmes qui n'ont pas encore été vraiment affrontés. C'est pourquoi je pense que le cinéma, grâce au film sexy, pourra faire un nouveau bond en avant. J'ajoute qu'il est dommage que les bons cinéastes n'aient pas faits plus de films sexy. Car le sexe est une valeur en or, au même titre que 20 000 figurants dans un décor grandiose. La différence, c'est que ça ne coûte rien. Le sexe apporte donc la fortune à qui n'a rien. C'est pour cela que les gros producteurs ont toujours défendu la censure : sa suppression pourrait les ruiner. Grâce au sexe, la diffusion du nouveau cinéma serait assurée. Hélas, il n'y a guère eu en France que Leroi et Bénazéraf, au début, qui aient réussi ce double jeu.

Cahiers Donc, pour nous résumer, les deux grands problèmes actuels du cinéma seraient, d'une part, le politique, de l'autre, le sexuel. Pour en revenir un peu au premier : ne pensez-vous pas qu'il soit possible de faire des films politiques non négatifs (le « négatif » n'étant ici nullement péjoratif), ou disons : des films dont la négativité serait obtenue dans le même esprit et à l'issue du même travail que celui qu'on doit faire pour refuser le « comment ? », donc, finalement, des films politiques positifs ?

Moullet Je pense que la politique n'étant pas essentiellement quelque chose de positif (ce qu'elle peut accidentellement être), il n'est pas de l'essence des films politiques de l'être.

Mais il y a autre chose : c'est que la politique préexiste au film. Le film politique, donc, ne peut être que la continuation de quelque chose qui existe déjà et qui a déjà été exprimé, très bien, depuis longtemps et un peu partout. Donc, si l'on veut aller dans la voie dont nous parlions tout à l'heure (celle d'un cinéma qui ne doive rien qu'au cinéma, qui exprime ce qui ne peut s'exprimer qu'au cinéma), on peut sans doute se servir d'éléments politiques comme Godard et Jancso, mais on ne peut pas faire un film qui soit essentiellement, ou positivement si vous voulez, politique. Et même, si on fait un film essentiellement politique, on ne peut que prendre un certain retard par rapport aux films qui ne sont pas politiques.

Cahiers Est-ce que « Machorka-Muff », « Nicht Versöhnt » ne peuvent pas amener à reconsidérer la question ?

Moullet Si, je crois. Ce sont des exemples rarissimes. Mais peut-on dire que ce sont des films essentiellement et directement politiques ? Ce sont des films d'architecte qui rejoignent effectivement la politique grâce à des moyens très divers alliant le mélange et la surprise. Car « Machorka-Muff », par exemple, c'est au départ une sorte de film

politique assez facile, mais dont l'aboutissement est beaucoup plus subtil, grâce à une démarche originale, que ce à quoi parviennent généralement les films politiques quand ils partent de thèmes analogues. Dans « Nicht Versöhnt », par contre, c'est la nature même du film (pas uniquement politique, d'ailleurs), qui provoque sa réussite. En somme, ce sont **aussi** des films politiques, mais presque personne ne s'en rend compte.

Cahiers Mais ne peut-on dire aussi qu'avec « Bach » on aboutit à un film « négativement » politique ? D'autant que, dans la mesure où il y a des gens qui trouvent la musique de Bach « réactionnaire », le film, suivant votre conception, serait un film de droite par son sujet, qui deviendrait finalement de gauche, puisque provocant.

Moullet Ne connaissant pas la musique, je ne puis guère vous répondre en ce qui concerne cet aspect de la musique de Bach. Je trouve que le film de Straub est un film personnel, intime et réaliste, ne serait-ce que dans la façon dont le sujet recoupe les difficultés qu'a eues Straub pour faire son film. C'est aussi un film matérialiste puisqu'il est très précis sur le travail qu'on y fait, mais je ne crois pas que ce soit un film politique, en tout cas dans le sens qu'on donne aujourd'hui à la chose, et je crois que Straub a suivi cette tendance assez naturelle qui veut que, lorsqu'on vient de faire deux films engagés, on a envie d'en faire un qui rejette tout sujet expressément politique.

8 LE CRITIQUE APPLIQUE

Cahiers Vous avez été, et vous êtes encore parfois, critique de cinéma. Avez-vous des idées sur la façon dont on devrait parler d'un film aujourd'hui ?

Moullet Il y a d'abord un problème très simple, c'est celui du langage, qui ne semble pas avoir été résolu par beaucoup de critiques. Je ne comprends d'ailleurs pas très bien comment on peut avoir ce genre de problème, mais je ne puis que constater qu'il se pose. Pour le cerner, il faudrait, je crois, commencer par faire une étude très précise des sources de ce langage, car il en existe un tas, cachées ou non, qui ont déterminé toute une façon d'écrire pendant plusieurs années. Mais ce n'est pas là un problème capital, car il suffirait, à la limite, une fois recensé le vocabulaire, de faire une traduction.

Je mets bien entendu à part le cas de certains critiques (comme Bazin, Rivette ou Rohmer) qui ne peuvent s'exprimer qu'à travers une forme précise qu'ils se sont généralement créée eux-mêmes (et peu de critiques les ont sur ce point suivis). En fait il s'est passé ceci : comme ces critiques étaient extrêmement pertinents, ceux qui les ont suivis se sont dit : pour être pertinents comme eux, il faut et il suffit d'avoir recours aux mêmes formes qu'eux — style et vocabulaire. Mais, encore une fois, ce drame de la critique est purement accidentel.

Cahiers Mais pensez-vous que, dans l'ensemble, la critique aujourd'hui rend compte ou ne rend pas compte du cinéma ?

Moullet Ce qui me gêne surtout dans les critiques (et ici je ne parle pas tant des « Cahiers » que de la critique traditionnelle), c'est qu'ils ne parlent pas des films dans leur ensemble, dans leur totalité, mais qu'ils examinent seulement des fragments ou aspects du film, ceux qu'ils ont retenus. Ou alors, ils cherchent à travers le film une continuité souvent assez mystérieuse et ils refusent certains éléments qui se détachent, qui sont en rupture avec l'ensemble et qui se situent généralement au niveau du sujet. De toute façon, ils déterminent leur jugement à partir d'un très petit nombre d'éléments. Evidemment, ils sont perpétuellement à contre-courant, car ils ne parlent que de la centième partie du film.

Quant à la critique des « Cahiers », ce qu'il y a de bien, c'est qu'elle défend les bons films, seulement je n'arrive pas toujours à comprendre ce qu'elle dit. Ou plutôt : je sais que si je veux y passer tant de minutes, j'arriverai à saisir ce qu'on veut dire, mais j'ai la paresse de faire cet effort. Cette paresse est motivée par le fait suivant : c'est que je me dis que, de deux choses l'une, ou bien l'idée exprimée dans cette critique est une idée que j'ai déjà eue en voyant le film, auquel cas il n'est pas utile que je me fatigue à lire l'article, ou bien c'est une idée que je n'ai pas eue, auquel cas je ne pense pas utile non plus de lire l'article, car si cette idée est vraiment capitale, il est hautement probable que, tôt ou tard, je rencontrerai quelqu'un qui m'en fera part.

Mais je crois aussi que le fait pour les critiques de se référer à un certain langage les empêche de faire l'effort nécessaire pour bien saisir le film dans sa globalité de film. Et le critique risque de se laisser diriger par des processus d'analyse qui sont étrangers au cinéma, alors que chaque film pose ses propres critères et demande un regard naïf.

Cahiers Vous avez dit que vous renonciez à lire tout article écrit sous une forme telle que vous ne la jugez pas immédiatement lisible. Croyez-vous cette attitude souhaitable ?

Moullet Elle n'est pas souhaitable. Mais elle est explicable. Je dis simplement que je ne trouve pas, dans toute une critique nouvelle influencée par le langage des pionniers (qu'il s'agisse de pionniers dans la critique de cinéma ou dans d'autres disciplines), ce qui fait justement la force et la vérité de ces pionniers, chez qui langage et pensée forment un tout. On ne trouve pas chez ceux qui les suivent cette unité entre la pensée et la façon de l'exprimer, on ne voit pas quelle nécessité les relie. Alors on n'a pas tellement envie de pénétrer.

Cahiers Cela vous a-t-il apporté quelque chose d'être critique avant de faire des films ?

Moullet 500 000 anciens francs de petites économies avec lesquelles j'ai fait mes premiers films. Mais écrire ou filmer, dans les deux cas, il s'agit du même travail. Moi, en tout cas, je ne vois pas beaucoup de différences, et pour moi, être réalisateur, c'est avoir à dire oui ou non dix millions de fois sur un film en tâchant de me tromper le moins souvent possible, ce qui est un travail de critique extrêmement simple. Mais la critique écrite est toujours précieuse car elle apporte un certain plaisir. On a d'abord quelques idées qui sont toujours, forcément, plus ou moins confuses, et c'est seulement sur le papier, quand on commence à écrire, que peu à peu cela devient clair. Et cela fait toujours plaisir que de déboucher sur une certaine découverte de la clarté. Ensuite, ce premier problème que vous avez dépassé devient une référence très utile, une sorte de base pour en affronter un second, un troisième, etc. Il y a même un de mes films qui est purement un film de critique : c'est « Terres Noires », qui est fait vraiment comme un article, aussi bien dans le texte que dans l'image et dans leur montage.

Cahiers Quel rôle pensez-vous que les « Cahiers » jouent, ne jouent pas, ou devraient jouer ?

Moullet Je crois qu'il faudrait trouver, indépendamment de l'éclosion des nouveaux cinéastes, les autres points qu'on peut révéler à propos du cinéma. Par exemple, vous n'avez jamais fait de numéro spécial sur certains problèmes qui sous-tendent la production, comme celui du film sexy qui pose un tas de question nouvelles. Il y a également le problème des incitifs : du vin, de la drogue surtout. Non pas le problème de ces incitifs à l'écran, mais de l'influence que peut avoir par exemple sur le cinéaste le fait même de la drogue, qu'il en prenne ou qu'il n'en prenne pas. Etant donné que toute une partie de la création d'aujourd'hui, et pas seulement cinématographique, est marquée par la position qu'on a en face de la drogue, je crois que le problème vaudrait d'être traité. Il faudrait commencer par faire une enquête et demander à Bresson et à Garrel, entre autres, leur point de vue sur la chose, quelle est leur attitude (positive ou négative) en face d'elle et en face de ceux qui n'ont pas la même attitude qu'eux. On comprendrait sans doute mieux comment fonctionne la création.

Il faudrait aussi traiter de tout motif d'inspiration similaire, d'ordre affectif ou intellectuel, susceptible d'avoir une influence sur le conditionnement de la création. On pourrait ainsi parler de l'influence qu'a sur les films la vie amoureuse de leurs auteurs, qui, tout comme la drogue, peut leur faire réussir certaines choses et en rater d'autres. Il faudrait aussi parler de l'économie,

bien sûr, qui est un immense sujet, il faudrait parler des liens entre l'économie et les sujets de films, et aussi de l'incidence que peut avoir sur les films la vie économique de leurs auteurs. Ce sont là autant de façon d'aborder le cinéma sur des plans qui peuvent sembler indirects mais qui pourraient, je crois, éclairer pas mal de choses.

Il faudrait aussi reprendre et développer une tendance des « Cahiers » qui a commencé de se manifester sous Rivette et qui consistait à lier davantage le cinéma et les autres moyens d'expression. Car énormément de choses dans le cinéma sont reliées à d'autres choses extérieures à lui, phénomène qui est souvent d'ailleurs souterrain. On ne peut donc pas révéler ce qu'il y a dans un film en parlant uniquement de ses rapports avec d'autres films. Il faudrait presque envisager de faire de la critique d'art généralisée, englobant évidemment la peinture, le théâtre, la musique, etc., ce qui permettrait d'établir beaucoup de filiations qui restent souvent cachées. Ce serait là sûrement un travail très précieux, non seulement pour les gens qui comme moi ne s'intéressent pas aux autres arts, mais aussi pour les autres à qui, j'en suis sûr, beaucoup d'apparentements restent encore obscurs.

8 DE LA MODERNITE

Cahiers Il a souvent été question jusqu'ici de la notion de modernité. Pourriez-vous nous préciser ce qui vous semble la caractériser ?

Moullet Je crois que le cinéma moderne est essentiellement caractérisé par trois choses : la répétition, l'holocauste et l'ablation.

La **répétition**, dont j'ai déjà dit quelques mots, peut engendrer des attitudes très différentes mais qui viennent toutes de ce facteur essentiel (qui tend presque à devenir une métaphysique de la répétition) et qui est évidemment indissociable de la notion de durée.

Il me semble que la grande mission du cinéma est de justifier et de faire accepter la notion de durée. L'art jusqu'ici a surtout été une expression limitée à un seul objet (le tableau, par exemple). Il se trouve qu'au cinéma cet objet a été agrandi jusqu'à durer une heure et demie (ce qui était d'ailleurs rarement justifié par des raisons esthétiques), mais cela revient toujours à une sorte de limitation. Par ailleurs, la durée signifiait généralement une progression dans une seule dimension, liée à la nature du récit, bref : c'était « le temps qui passe ». Mais dans cette grande tradition classique, faite sur le récit, la durée, en tant qu'élément organisateur, était souvent justifiée. Je pense au cinéma d'Hitchcock ou parfois de Ford, qui est centré sur une certaine progression et où la durée est quelque chose de capital. Par contre, chez d'autres cinéastes comme Hawks, on remarquait déjà que la durée, entendue au sens classique de progression, n'était pas si importante que ça. Le film pouvait durer 1 h 30 ou 2 h 30, cela ne changeait pas la **nature** du film. Renoir, lui, est vraiment l'exemple (sauf pour « The River ») : on a réellement chez lui une autre notion de la durée qui rompt avec le cinéma traditionnel. On a une suite de scènes qui sont intéressantes non seulement à cause des personnages, mais en raison du principe même de ces scènes qui pourraient bien durer un quart d'heure ou une heure et demie. On peut dire aussi que Pagnol est fait sur la durée, tandis que Murnau est fait sur des constructions indépendantes de la durée.

Nous assistons aujourd'hui à une prise de conscience de cette notion de durée entendue, soit comme une suite d'éléments descriptifs (ce qui en constitue quand même un usage limité), soit comme une restitution chronologique de la pensée de l'auteur, ce qui devient bien plus intéressant.

Or on constate que, dans la plupart des films courants, le réalisateur reste au même point tout au long du film. Alors que l'histoire évolue, alors que les personnages évoluent, le réalisateur, lui, n'évolue pas. Il n'y a pas de dynamique du film. C'est pourquoi il peut être bon quelquefois de faire des films sur la stagnation des personnages. C'est là qu'on vérifie si le réalisateur, privé de l'alibi de l'évolution anecdotique des personnages, est capable ou non d'évoluer lui-même.

Ici nous débouchons sur la répétition, car les films faits sur ce principe correspondent encore mieux à l'esprit du réalisateur pendant la préparation et la confection de l'œuvre, et avec ce genre de film le réalisateur ne peut pas longtemps faire illusion.

En somme, il y a là toute une conception du cinéma moderne qui peut se définir comme une expression vivante et une justification de la répétition, laquelle permet d'assimiler la notion de durée, de la concrétiser, et de lui faire porter la signification de l'œuvre.

La deuxième grande caractéristique est l'**holocauste**. Pour tenter de définir cette notion d'holocauste, je dirai que le film s'offre en holocauste au spectateur pour pouvoir donner l'œuvre d'art. Le film ne constitue donc qu'une première ébauche de l'opération, et la réussite de cette opération est constituée par le film plus le spectateur.

Quant au film lui-même, dans lequel on voyait autrefois une fin, et qui constituait la totalité de l'œuvre d'art, il n'est plus désormais qu'un moyen. Donc, il intègre un tas d'éléments négatifs qu'on ne trouvait pas du tout dans le cinéma passé. Et c'est très important parce qu'à partir de ce moment-là, le cinéma peut fournir un apprentissage de la vie, alors qu'auparavant le cinéma éloignait de la vie. En effet, le cinéma ne choisissait arbitrairement dans la vie que les moments pleins, positifs, agréables au spectateur. Et ce, évidemment, même quand il utilisait des éléments en principe « pas agréables », éléments que le naturalisme ou le néo-réalisme utilisaient à plein, en les organisant sur des pratiques dramatiques qui étaient celles-là même du cinéma de consommation; alors que ces films étaient souvent censés lutter contre la société établie. Bref, dans tous les cas, le cinéma se bornait à jouer sur la notion de plaisir la plus primaire.

Et la notion de plaisir est ici importante car nous allons la retrouver, quoiqu'à un autre niveau, au sein même de la vocation d'holocauste. En effet, le film moderne, tout comme la réalité, est une chose qui comporte des moments heureux, des moments moins heureux, et des moments intermédiaires. En outre, la vocation d'holocauste peut, en elle-même, déboucher sur un certain plaisir. Mais reprenons les choses à partir de cette notion de plaisir. On remarque d'abord que les films qui, au début, étaient faits uniquement pour donner du plaisir au spectateur, se sont trouvés en décalage par rapport à la vie, infiniment moins signifiants qu'elle. Cela a créé une dévaluation du cinéma qui tendait à devenir quelque chose de gratuit. La première manifestation importante de réaction contre cet état de choses a été due, je crois, à Godard, dans « Les Carabiniers ». Le film constituait un moyen de provoquer une réaction du spectateur contre le film, et c'est en quelque sorte le produit du film et de cette réaction au film qui constituait l'œuvre d'art. Premier produit qui permette cette réaction, « Les Carabiniers » a été la première manifestation de la vocation d'holocauste. En même temps, on s'apercevait tout de suite de certaines limitations. Je ne suis pas pour le masochisme cinématographique (je suis simplement pour une certaine fidélité à la vie). Mais j'ai très vite constaté qu'en voyant « Les Carabiniers » j'éprouvais une autre sorte de plaisir — bien que ce soit quand même, à ce stade, un plaisir beaucoup plus pur que celui que j'éprouve devant un film « joli ». En somme, le plaisir qu'on éprouve devant la réussite de l'opération diminue la fidélité de celle-ci à la vie.

Mais il est sûrement possible de tenter la résolution du conflit en épurant au maximum le film de tout ce qui peut relever d'une certaine facilité, opération pendant laquelle, d'ailleurs, on peut passer par une certaine douleur. C'est ainsi que nous en arrivons à la notion d'ablation.

Mais avant d'aborder ce troisième point, signalons tout de suite que la volonté d'holocauste suscite un premier problème pratique : c'est qu'elle s'inscrit en réaction, non pas contre l'exploitation commerciale, mais contre la notion de profit, ce qui provoque un conflit que l'on connaît bien depuis quelques années. Mais on peut espérer qu'un jour le conflit se résoudra au fur et à mesure de l'évolution de toutes les

structures du cinéma, cependant que, parallèlement, il faudra repenser cette notion d'holocauste en cherchant à la creuser un peu plus, quoique la solution du problème soit de l'ordre de l'infini.
De toute façon, je crois que presque tout le cinéma intéressant d'aujourd'hui va plus ou moins dans cette voie, y compris, me semble-t-il, Bergman. Un autre aboutissement récent de certaines tendances modernes est bien concrétisé par l'œuvre de Jim McBride, qui peut définir la troisième notion.
C'est l'**ablation,** qui découle d'ailleurs de la deuxième, comme nous l'avons vu, quoiqu'elles ne se suivent pas toujours, puisqu'il peut y avoir ablation sans holocauste ou holocauste sans ablation.
J'appelle ablation la recherche du degré zéro, très souvent liée à l'intrusion du cinéma dans le film. Alors qu'auparavant on allait dans la voie de l'accumulation, on va chercher maintenant à **réduire** le plus possible. Il se fait une épuration constante et de plus en plus précise, et chaque fois on trouve de nouveaux éléments à supprimer. Cela peut aller très loin.
Là-dessus, il y a aujourd'hui deux tendances. La première consiste à poser au départ assez peu d'éléments et à les supprimer. La deuxième consiste à poser au départ le plus possible d'éléments et à les supprimer — ce qui peut être beaucoup plus efficace. Finalement, on a l'impression que le but du cinéma aujourd'hui serait, à la limite, de montrer un écran blanc pendant une heure et demie (ou plus, évidemment) tout en passionnant le spectateur, ou disons (puisque le mot « passionnant » ressortit au vocabulaire du cinéma traditionnel), en fournissant au spectateur un intérêt tout à fait nouveau.
Cahiers Avez-vous vu « Le Cinématographe », de Michel Baulez ?
Moullet Oui. Ce film aurait pu constituer le film d'ablation idéal. Il y avait dedans tous les éléments pour faire un chef-d'œuvre. Seulement, il se trouve que l'ablation est une chose qui demande énormément de travail et que Baulez s'est conduit comme un paresseux. Et comme il ne s'agissait pas de degré zéro mais de degré moins X, je ne lui ai pas avancé le montant de la copie zéro quand il me l'a demandé. Dommage, l'opération aurait pu être magnifique.
Cahiers Et les films de Rivette ?
Moullet La dimension d'holocauste était assez évidente dans « Paris nous appartient ». Il y a aussi chez lui la répétition, qui est au cœur de « L'Amour fou » et qui provient de la vie elle-même puisque le film est une reconstitution de la vie. Néanmoins, je pense que ce serait une erreur de voir dans ce film le degré zéro de l'art. Par contre, on trouve chez Rivette, et notamment dans « L'Amour fou », un quatrième facteur commun à tout le cinéma moderne, facteur non prémédité en tant que tel et qu'on trouve dans le résultat : il s'agit de l'impossibilité pour le spectateur de mettre en conserve les éléments du film. C'est une chose à laquelle j'ai été très sensible dans les films de Bene et qu'on trouve déjà dans tous les films de Godard, notamment « Made in U.S.A. » et « One plus One ».
Pour préciser, je dirai qu'il me semble que les grands films d'aujourd'hui ne sont pas faits pour que le spectateur les retienne. Ils forment un tout. Le spectateur peut retenir une impression précise de ce tout, mais il ne peut absolument pas retenir les parties. Par contre, quand on retient vraiment très bien toutes les parties d'un film, on peut être sûr qu'il est mauvais. Le film que je retiens le mieux en ce moment est « Z ». Je ne l'ai vu qu'une fois et je crois pouvoir me souvenir de presque tous les plans. En somme, à partir du moment où tout est enregistré définitivement dans la conscience, il y a une sorte de mort du film. Ce qui compte, c'est ce que la conscience ne peut pas vraiment assimiler du premier coup, ni même du deuxième. C'est ce que la conscience ne peut arriver à assimiler ou même à supporter. Mais on éprouvait déjà cela dans les films de Mizoguchi où il n'y avait souvent aucun élément auquel le spectateur puisse se raccrocher, ce qui était dû peut-être à la façon dont ces éléments s'accumulaient pour former une sorte de bloc poncé qui excluait que la conscience puisse avoir prise sur aucun de ses composants. Nous retrouvons ici le problème de la critique. La désaffection de la critique à l'égard du cinéma de qualité vient de ce qu'elle a précisément besoin de prises sur le film. Elle est bien emmerdée quand il n'y en n'a pas : elle se trouve mise dans l'obligation de rendre compte du film dans sa globalité, ce qui est une autre paire de manches.
En bref, on peut dire, si on veut, que le bon cinéma est, non pas un cinéma de l'oubli ou qui échappe à la conscience, mais un cinéma qui **devance** la conscience. Or cela peut vouloir dire aussi que certains éléments, que nous ne pouvons pas arriver à percevoir aujourd'hui, seront perçus dans dix ou vingt ans parce que nous serons mieux acclimatés à un certain type de cinéma et que nous aurons pu faire certains efforts de compréhension dont nous ne sommes pas encore capables. A ce moment-là, nous aurons rejoint l'auteur, lequel a toujours un avantage de quelques années sur le spectateur puisqu'il réfléchit un an ou plus sur son film alors que le spectateur n'est confronté qu'avec le résultat — qu'il faut forcément un certain temps pour assimiler. Voilà, je crois, les trois caractéristiques principales du cinéma moderne, ce qui fait d'ailleurs quatre avec celle dont je viens de parler. Il me semble que les films qui ne reflètent aucune de ces caractéristiques ne peuvent pas être qualifiés de modernes.
Mais peut-être qu'à partir de cela nous allons découvrir plus tard de nouvelles caractéristiques, et peut-être dans un tout autre ordre d'idée. Car les caractéristiques que j'ai énumérées n'auraient pu être ainsi discernées il y a 15 ou 20 ans, et pourtant nous savons maintenant qu'elles s'annonçaient déjà. De la même façon, celles qui sans doute s'annoncent maintenant ne pourront être vraiment perçues en tant que telles que plus tard. Il y a aussi une autre possibilité : c'est que certaines caractéristiques qui appartiennent au passé surgissent à nouveau, se révèlent comme étant toujours fécondes.
En outre, il y aura peut-être une réaction, et même plusieurs. Il est possible que les films qui sont l'émanation de cette modernité finissent par avoir un poids et une audience telle qu'il faudra, laissant le terrain conquis, s'orienter vers un autre type de travail. C'est ici que pourra s'inscrire le retour, ou plutôt le nouveau départ à partir de la tradition passée. Cela ne se fera évidemment pas à partir de films comme « Z » qui s'appuie sur un « New Look » primaire et détestable. Mais le cas de ce film est révélateur. Je crois qu'il y a quinze ans le film, fait comme il est, avec les procédés commerciaux les plus courants de l'époque, n'aurait eu qu'un succès très moyen. Il doit son succès actuel à une réaction, justement, contre le cinéma moderne. Car il ne faut pas oublier que tout le cinéma de maintenant, même commercial, est de plus en plus influencé par le « récit » du cinéma moderne. On constate en effet qu'il y a de moins en moins de films à structure dramatique classique et que ce qui triomphe très souvent dans le cinéma commercial, même cela ressortit à d'autres facteurs que la construction dramatique.
En somme, les caractéristiques dont j'ai parlé sont déjà en cours d'assimilation. Les gens qui aujourd'hui rejettent le cinéma moderne sont ceux qui, en 1912, quittaient la salle à l'apparition des gros plans en hurlant qu'on les volait et qu'ils ne pouvaient rien comprendre puisqu'on ne leur montrait que des têtes. Or, en 1920, on y était parfaitement habitué. Nous approchons du moment où les nouveaux procédés seront aussi bien assimilés que les gros plans en 1920. Prenons aussi l'exemple de certains films d'il y a dix ans. A cette époque, « A bout de souffle », « L'Année dernière à Marienbad », « Une femme est une femme », étaient considérés comme des films d'avant-garde et certains se scandalisaient. Aujourd'hui, tout le monde les accepte parfaitement. Mais ici, il y a un autre problème qui est : le cinéma a-t-il une valeur liée à l'époque où il est fait ou a-t-il valeur perpétuelle ? Mais peut-être n'est-ce après tout qu'un problème accidentel, et je ne crois pas qu'il soit utile de tirer des conclusions en faveur de telle ou telle forme de cinéma. (Propos recueillis au magnétophone.)

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 20 août au 16 septembre 1969

7 films français

L'Armée des ombres. Film de Jean-Pierre Melville, avec Lino Ventura, Paul Meurisse, Jean-Pierre Cassel, Simone Signoret, Paul Crauchet, Serge Reggiani.
Une « résistance » digne, compassée, pisse-froid (il faut voir Meurisse en grand chef), de bon ton et bonne conduite, où l'on finit par tuer, mais « proprement » et la mort dans l'âme, un combat noble pour les nobles, une cause non seulement « sacrée », mais un Dieu (épisode de Londres, où de Gaulle « apparaît » aux compagnons) et ses saints apôtres — d'une part ; et d'autre part, une mise en scène (à l'unisson) qui se veut suprêmement digne elle aussi, œuvrant dans la mesure, le chic, le soigné, le grave, jouant la réserve, mimant la noblesse, jonglant avec la sobriété, se parant de dépouillement, faisant vertu de toutes les castrations, maniaque de la propreté, multipliant les « vides » mais les remplissant aussitôt de l'affectation du vide : bref, la résistance telle que jouée et vue par les gaullistes, et le premier et plus bel exemple cinématographique de l'Art gaulliste, fond et forme. — J.-L. C.

Dieu a choisi Paris. Film (noir et couleur) de Gilbert Prouteau et Philippe Arthuys, avec la participation de Jean-Paul Belmondo.
De l'incompétence comme un des beaux-arts : passe encore le procédé qui fait une salade de documents d'archive et de saynètes « jouées » et « mises en scène » (n'est pas Labarthe ou Truffaut — ni Guitry — qui ose matcher l'image célèbre d'Auguste Renoir, pinceau lié à ses doigts paralysés, avec une pauvre grosse mémère censée « figurer » quoi au juste ? sa « vision » de l'idéale féminité, ou l'écart du réel à « l'art », qu'importe : mais c'est bien dans un tel magma idéologique qu'on nous fait patauger tout du long), passe même l'incohérence dans la succession des épisodes (n'est pas Proust qui passe au petit bonheur d'une « idée » à l'autre, au fil d'associations sentimentales qui relèvent moins des jeux de la mémoire que des pleurnicheries du gâtisme. Résultat : tout baigne dans un flou temporel où les mythes « belle époque » se reproduisent à vue d'œil, un clair-obscur chronologique propice à tous les coups bas du confusionnisme historique), mais c'est hélas tout le détail du rapport entre montré et dit qui relève en effet de la confusion mentale (exemples pris au hasard : illustrer l'apport du surréalisme par des extraits d' « Entracte » et du « Sang d'un poète », insérer dans un hâtif bilan du fauvisme un Monet des années 70, etc.) : on se contenterait de passer sous silence un si pur échantillon du produit pour Figaros (littéraires) si ne s'y trouvaient insérés une bonne centaine de plans qu'il faut bien dire admirables, certains déjà bien connus, d'autres beaucoup moins, passants plus ou moins fameux, où le vieux mot de photogénie retrouve un sens mystérieux (« mystère » qui reste à élucider : mais ceci est une autre histoire ..). — J.R.

Hibernatus. Film en scope d'Edouard Molinaro, avec Louis de Funès, Michel Lonsdale, Bernard Alane, Claude Gensac, Olivier de Funès, Martine Kelly.

Que la bête meure. Film de Claude Chabrol, avec Jean Yanne, Michel Duchaussoy, Caroline Cellier, Anouk Ferjac, Marc di Napoli, Maurice Pialat.
Parlant il y a quelques années d'Hitchcock, Chabrol déclarait : « En somme, c'est l'équivalent de ces romanciers — Stevenson par exemple — dont le fantastique travail de cogitation aboutit à l'élaboration de romans d'aventures parfaits, par lesquels on peut retrouver tout un processus. » Applicable mot pour mot à ses films, cette phrase permet d'abord d'annuler la distinction vague des « commerciaux » et des « ambitieux », elle pose la vraie question de tous et de leur fonctionnement, et la seule valable, de leur fonctionnement **productif ou non.** Cela nous mène très loin des déclarations apparemment passéistes d'un auteur qui croit moins que tout autre à l'innocence des formes ou au « naturel » du cinéma, ou à la vertu d'un classicisme mal défini (mais déteste une certaine modernité grimaçante), enclin au travail d'élaboration sur le mode du rébus, de l'énigme, des systèmes chiffrés. Ce dont il va s'agir pour lui, et pour chacun de ses films, c'est, une fois élaborée et mise en place la matrice dynamique, la machine fonctionnante, de produire un résultat lisible par une « écriture » recouvrante, linéaire, apparemment simple et limpide. De masquer ce travail, mais en escomptant bien qu'il soit perçu et refait à la lecture. Non pas un sens caché ou symbolique mais le travail en acte de formation des formes. En ce sens, la distinction freudienne (elle aussi difficile à penser sur le mode simple d'opposition statique profond/superficiel) entre contenu manifeste et contenu latent du rêve peut servir de comparaison. Or, on sait que le passage de l'un à l'autre de ces plans ne peut s'opérer que dans la mesure où certains indices au plan manifeste permettent l'arrêt de l'attention et le déchiffrage du rébus, soit, et autrement, le retour à la dynamique du texte puis la remontée à son plan formulé. **Tous** les films de Chabrol opèrent, sans exception, cette disposition de départ. La seule question pertinente, la seule à partir de laquelle la distinction risque d'être valide entre ses « bons » et « mauvais » films portant sur le caractère perceptible ou non de ses indices de surface et de leur relation dynamique à l'engendrement, soit : l'écriture lisible à première vue (trop lâche, paresseuse, ou trop compliquée) aide-t-elle au repérage de ces indices, ou les noie-t-elle, les efface-t-elle, rendant nulle toute la machine ? « Que la bête meure » (à ce titre passionnant), et bien loin de ce que nous craignions (fustigation des horreurs bourgeoises, et risque d'une action en retour sur l'attaquant) révèle, et pour la première fois peut-être chez Chabrol, l'envahissement de la surface par le sous-texte, son inondation et sa destruction, un ratage en acte déchirant, démantelant le bel édifice cohérent promis. Chabrol y avoue, tant bien que mal, que non seulement il croit aux « grands sujets » (il ne l'a jamais nié, simplement il disait que les petits étaient grands aussi), mais à une certaine façon de les filmer comme tels (amples mouvements de caméra sur les paysages, musique de soutien, sollicitation du cadre naturel, emphatisme et grandiloquence générale du ton). Le récit, dérivant entre le policier raté, le burlesque paysan, la caricature sociale, le mélodrame anglais, le romantisme allemand, le tragique grec, cède à l'afflux de ses sources, lieux communs, mythes et citations, et c'est de cette impossibilité à les recouvrir que le film, incapable de dominer le débordement des textes les uns par les autres, leur entremêlement, d'imposer si le hasard borgésien et le fatum antique déterminent l'avance du récit ou servent à en motiver les invraisemblances, tire ce caractère béant, éventré, retourné, à vif, bien préférable à notre sens à la cohérence huilée, satisfaite, et finalement vaine, des « Biches » ou du « Scandale ». — J. N.

Sept jours ailleurs. Film en noir de Marin Karmitz, avec Jacques Higelin, Catherine Martin, Michèle Moretti. Voir critique dans un prochain numéro.
C'est un film entre clarté et ombre. Clarté des intentions, le champ idéologique tracé d'emblée, le cadre spatio-temporel fixé d'avance, l'absence d'espoir et d'issue inscrite sans ambiguïté dans les traits d'Higelin. Mais cette clarté est l'ici-tout-le-temps auquel renvoient les sept-jours-ailleurs, le temps du film qui est celui du flottement et de la

décomposition, juxtaposition de moments fragiles, voire arachnéens, et obscurs, et même nocturnes (ainsi la séquence aux putains), jusqu'à ce voyage en train reliant l'ailleurs-impossible (le lieu filmique) à l'ici-inévitable, et fortement investi d'images suicidaires. Et c'est bien d'un cinéma d'images qu'il s'agit, images au défaut de l'action et de la décision, comme la séquence où Catherine racontant son accouchement ajoute que souvent « pour se faire plaisir », elle en repasse le film dans sa mémoire. La nuit des septs jours achevée, Higelin retrouve l'immobilité du jour, la mort quotidienne. Et disparait la campagne du rêve, dans cette obscurité quelque peu sanglante qu'on peut appeler **charme**, son triste domaine, et celui du film — P.B.

Slogan. Film de Pierre Grimblat, avec Serge Gainsbourg, Jane Birkin, Andréa Parisy, Daniel Gélin, Juliet Berto, Henri-Jacques Huet.

Une femme douce. Film de Robert Bresson. Voir critique dans ce numéro, page 53.

8 films américains

Buona Sera Mrs. Campbell. Film de Melvin Frank, avec Gina Lollobrigida, Philippe Leroy, Phil Silvers, Shelley Winters, Telly Savalas, Peter Lawford.

Hell in the Pacific (Duel dans le Pacifique). Film en scope de John Boorman, avec Lee Marvin, Mifune Toshiro.
Le film, qui raconte une robinsonnade guerrière à deux, fondée sur l'hostilité puis la complicité, est fondé (comme « L'Ile nue » et « Fuoco ! ») sur une ablation de pacotille consistant à tabler sur un petit nombre d'éléments et à se rattraper sur leur séduisante redondance. Mais l'échec du film fait que son principe (passionnant) reste libre, disponible pour quiconque veut imaginer nos robinsons autrement. Cet échec est dû à ce que le film hésite entre deux voies, toujours éludées aussitôt qu'attaquées. Car on eût pu (par exemple), suivre la piste réaliste qui nous eût montré les opérations techniques réglant la lutte et la survie des deux types ; on eût pu aussi, suivant les lignes de force d'une grande abstraction, figurer les positions dans l'espace de l'Odyssée qu'ils vivent — intérieure, extérieure. Malheureusement, tout est bâtard. En plus, le film rate sa partie sonore (elle aussi esquissée, pas mal, dans l'orchestration de la pluie), quoi qu'il soit un peu plus réussi sur le plan des odeurs qui donnent quelque consistance aux variations climatologiques et aux pourrissements maritimes, sans parler de ce qu'évoquent les blockhaus brûlés. On ne peut donc que flairer ce que le film eût pu être. — M. D.

Ice Station Zebra (Destination : Zebra, station polaire). Film en 70 de John Sturges, avec Rock Hudson, Ernest Borgnine, Patrick McGoohan, Jim Brown.

The Love Bug (Un amour de Coccinelle). Film de Robert Stevenson, avec Dean Jones, Michele Lee, David Tomlinson, Buddy Hackett.

Once Upon a Time in the West... (Il était une fois dans l'Ouest). Film en scope de Sergio Leone, avec Henry Fonda, Claudia Cardinale, Jason Robards, Charles Bronson, Gabriele Ferzetti. Voir critique dans un prchain numéro.
« Il était une fois à l'Ouest » marque l'apogée (et peut-être l'essoufflement) d'une série de films signés Sergio Leone dont l'intérêt est **a priori** immense : ils constituent la première tentative tant soit peu conséquente de cinéma **critique**, c'est-à-dire non plus en prise directe avec la « réalité » (même si parfois le recours à la vérité historique — que Leone connait bien — a une valeur stratégique), mais avec un genre, une tradition cinématographique, un texte global, le seul qui ait connu une diffusion mondiale : le western. Ce n'est pas peu.
Comment un cinéma critique est-il possible ? Depuis longtemps, les Américains ont renoncé au western raciste et béat (DeMille), d'où, à partir des années 50 un déferlement de films humanitaires (Daves) ou crépusculaires (Ford, Peckinpah). Sens critique mais non pas cinéma critique. Celui-ci ne pouvait s'élaborer que du dehors. Mais d'où ? D'un des rares pays possédant lui aussi un cinéma de série, parallèle, traditionnel et populaire : l'Italie. Ou, plus exactement, Cinecittà au moment précis où le peplum périclite, miné par des parodies (Sergio Leone, déjà). Or, l'essentiel est là : non pas que quelque démiurge ait décidé un jour de faire un cinéma critique, subversif et vaguement politique mais que ce cinéma soit **avant tout** (ou en dernière analyse) le seul produit d'une évolution économique. Il s'agit seulement pour Cinecittà de ré-investir hommes, décors, figurants et capitaux dans un nouveau genre de films. Il s'agit d'amortir. Ces origines viles et bassement commerciales font (feront/feraient/auraient pu faire : l'avenir le dira) la grandeur du western italien. Pour deux raisons (au moins). 1) Parce qu'il y a eu jusqu'à ce jour de mauvaises raisons d'aimer les films B et qu'il convient de les changer. Admettons que dans les quelques pays où le cinéma constitue une grosse industrie, le cinéma B forme une sorte de **lumpencinéma**, bon tout au plus à faire tourner la machine, aimé de façon snobe et contrebandière (dans une sorte d'ouvrierisme cinéphile), ne pouvant prétendre à la **qualité**, ni même à la conscience claire des éléments (thèmes, situations) qu'il brasse puisque celle-ci (la conscience) est réservée aux films de qualité : disons à Zinnemann plutôt qu'à Dwan. 2) Admettons aujourd'hui qu'en Italie quelque chose est possible qu'Hollywood ne pouvait accomplir : la prise de conscience de ce lumpen-cinéma, effectuant, sous le masque des formes anciennes (donc sans renier son caractère populaire), un euphorique travail de déconstruction. « Une force ne survivrait pas si d'abord elle n'empruntait le visage des forces précédentes contre lesquelles elle lutte. » (Nietzsche).
Ce travail peut être mené à bien à une condition : que le western italien conserve son caractère de **masse.** Il ne s'agit plus, succombant à l'obsession unitaire, de démystifier en **un seul film** toute une tradition, tout un ensemble de conventions et de réflexes. Les résultats pratiques d'une telle opération étant nuls même si les films sont beaux (cf. Tourneur). Cela veut dire que le western italien doit être produit en masse et pour les masses. Et ceci malgré le grand écueil : la récupération par le cinéma de qualité (l'art et l'essai, la bourgeoisie) d'individualités trop voyantes, ce qui est le cas, aujourd'hui, de Sergio Leone.
Quant aux moyens de ce travail, ils commencent à être connus (mais admettons qu'ils n'ont été sérieusement utilisés que dans les films de Leone et ceux du mystérieux Sollima). Ils consistent tantôt à montrer ce que le western classique occultait, tantôt à exagérer ce qu'il montrait. La force des films de Leone est **d'exténuer** la rhétorique habituelle du western, de faire de la surenchère l'équivalent d'une négation. A cet égard, il serait intéressant de montrer comment au western convenable fait sur un morceau de bravoure (« High Noon », « The Tin Star ») Leone oppose une suite ininterrompue de temps forts qui s'annulent réciproquement : au maximum d'intensité correspond un minimum de sens. Intéressant aussi de voir comment ce cinéma se donne le **choix des moyens** (appelé aussitôt gratuité par tout un troupeau bien-pensant qu'il faut renvoyer d'urgence à la lecture des textes décisifs de J.J. Goux), comment de la beauté (acteurs et paysages), de la justesse, de tel ou tel style de narration (ellipse ou longueurs) il est fait un usage stratégique à tel ou tel moment. (Et ceci dans le cas de Sollima et du magnifique « Colorado ».) Etc. Quant à Sergio Leone dont il fut peu question ici, il est **également** possible d'entreprendre dès aujourd'hui le décryptage d'une « œuvre » d'ores et déjà pléthorique en tics et en tropes. — S.D.

The Perils of Pauline (Visa pour l'aventure). Film de Herbert B. Leonard et Joshua Shelley, avec Pat

Boone, Pamela Austin, Terry-Thomas, Edward Everett Horton.

Sweet Charity. Film en 70 de Bob Fosse, avec Shirley McLaine, Ricardo Montalban, Sammy Davis Jr, John McMartin, Paula Kelly.
Une telle somme, au départ, d'erreurs (remaker en rose New York « Notti di Cabiria », faire Shirley McLaine reprendre le collier d'Irma, engager dans un combat douteux contre l'ombre de Robbins le poids léger Fosse) qu'on peut être surpris qu'il y ait quand même, à l'arrivée, quelque chose : une espèce de monstre hybride, balourd et désarmant de bonne conscience, écartelé entre le soin quasi maniaque du détail (décor, costume, photo sont inquiétants à force de précision) et l'évidente gentillesse de Bob Fosse. Il faut voir ses efforts désespérés pour tenter de casser la routine du show ciné-chorégraphique, quitte à créer très vite, hélas, ses propres clichés. — D.A.

The Valley of Gwangi (La Vallée de Gwangi). Film en scope de James O'Connolly, avec James Franciscus, Gila Golan, Richard Carlson.

7 films italiens

Deux pistolets pour un lâche. Film en scope de Calvin Jakson Padget (Giorgio Ferroni), avec Anthony Steffen, Liz Barrett, Richard Wyler, Ken Wood.

Ed ora raccomanda l'anima a Dio (Et maintenant recommande ton âme à Dieu). Film de Miles Deem, avec Jeff Cameron, Fabio Testi.

Odio per odio (Haine pour haine). Film en scope de Domenico Paolella, avec Antonio Sabàto, John Ireland, Fernando Sancho.

Scusi, facciamo l'amore ? (Et si on faisait l'amour ?). Film de Vittorio Caprioli, avec Pierre Clémenti, Beba Loncar, Edwige Feuillère, Claudine Auger, Valentina Cortese, Franca Valeri, Massimo Girotti.

Sette contro tutti (Sept gladiateurs rebelles). Film en scope et en couleur de Michele Lupo, avec Roger Browne, Liz Havilland.

Trahison à Stockholm. Film en scope de Terence Hathaway (Sergio Grieco), avec Ken Clark, Jess Hahn, Beba Loncar, Serge Marquand.

I tre fantastici Supermen (Les Trois fantastiques Supermen). Film en scope de Frank Kramer (Gianfranco Parolini), avec Tony Kendall, Brad Harris, Nick Jordan.

3 films anglais

The Chairman (L'Homme le plus dangereux du monde). Film en scope de J. Lee Thompson, avec Gregory Peck, Anne Heywood, Arthur Hill, Conrad Yama, Keye Luke.
Premier d'une série nouvelle dans le cinéma américain : la série antichinoise. Le film prend de telles précautions qu'il faut bien penser que n'est pas seul en cause ce récit d'espionnage même, d'ailleurs des plus médiocres. L'origine n'en est pas hollywoodienne, mais anglaise, le réalisateur un Anglais (un des plus mauvais cinéastes du monde). Le scénario affiche un « éclectisme » et une « objectivité » d'autant plus insidieux que l'auteur, à la différence du metteur en scène et du producteur, connaît son métier. Ainsi le héros, à qui Ben Maddow (un rescapé de la liste noire, comme Michael Wilson, scénariste de « Che ! ») s'identifie sans doute, proclame à plusieurs reprises son humanisme (drôlement sous-titré « panthéisme ») et sa résolution de rester au-dessus de la mêlée à qui veut l'entendre. A vrai dire, personne ne veut l'entendre : réminiscence (surtout possible dans les dernières répliques du film, à propos de la campagne diffamatoire qui va s'engager) de quelques années d'isolement, pour un Maddow un peu pressé de se dédouaner et de rentrer dans le rang ? (Tomber de « The Unforgiven » en 59 aux productions Arthur P. Jacobs, en passant par New York, Joseph Strick et un film comme réalisateur : il n'y a rien de glorieux dans le « come-back » de l'auteur de « Asphalt Jungle ».)
Dans le reste du film prédomine aussi cette anxiété de ne pas se mouiller. Film anglais (et non américain) et c'est vers la Mongolie (et non l'Union Soviétique) que fuit Peck à la fin. Les militaires américains sont aussi bêtes et antipathiques que les imagine un journaliste du « Nouvel Observateur », et le héros, prix Nobel, n'a pas voté pour le président en exercice (mais est impressionné quand il lui parle au téléphone). L'alliance entre les services occidentaux et russes est présentée comme précaire, mais néanmoins sincère. Mao (non seulement le « Chairman » du titre original, mais aussi, non ce n'est pas Peck, « l'homme le plus dangereux du monde » du français) ne revient pas sur sa parole, mais ce soin est laissé aux Gardes Rouges (avec son accord ou non, c'est soigneusement laissé dans l'ombre). Chinois ni Russes ne tirent au-delà de leur frontière, etc. En somme, il s'agissait de ne faire de peine à personne, pas même aux M.L. si c'était possible. Si on compare le film à un autre qui, en 48, eut à peu près la même fonction, « The Iron Curtain », il faut constater que le Wellman : a) était bien meilleur (Dana Andrews parvenait à y dire des répliques plausibles sur un ton juste, ce qui n'est à aucun moment le cas de Gregory Peck ici) ; b) était mieux documenté (ici les Gardes Rouges agitent des petits livres rouges de reliures et formats divers, allant du 10x18 au cartonné à ferrures dorées des sonnets de Shakespeare) ; c) mais était, comme le Lee Thompson, un film libéral, où la Russie était peinte comme un pays presque vivable, l'accent mis sur les cas de conscience du héros, etc. (A propos, le film de Wellman fut retiré de l'affiche à Paris à la suite de manifestations communistes ; rien de comparable, on le voit, aux « Bérets verts » en été 69.) « Iron Curtain » dut apparaître à ses auteurs comme un moindre mal, alors qu'il préparait le terrain pour l'offensive cinématographique exigée dès 47 par la Commission des Activités Anti-Américaines. De même, « The Chairman » (comme « Che ! » et beaucoup d'autres), avec sans doute des intentions (encore) moins honorables, est en 69 l'émanation non pas de l'Amérique moyenne, mais d'un libéralisme international bien moins circonscrit, et bien plus à craindre. — D.A.

The Devil's Bride (Les Vierges de Satan). Film de Terence Fisher, avec Christopher Lee, Nike Arrighi, Charles Gray, Leon Greene, Patrick Mower.
Le film se présente d'emblée comme une sorte de jeu réglé où chaque « équipe » a à sa disposition un certain nombre de « coups » bien déterminés et d'efficacité variable (les plus efficaces étant les moins économiques) mais de nature différente selon l'appartenance des joueurs. Comme il se doit, les personnages maléfiques possèdent au départ une certaine avance sur les bénéfiques, procurée par une manœuvre préalable au jeu proprement dit (puisqu'elle donne l'impulsion nécessaire au démarrage) ; c'est le Sacrifice par lequel la secte maléfique s'allie les forces démoniaques en les rendant débitrices vis-à-vis d'elle. On retrouve là le fonctionnement classique du sacrifice tel que le définit Lévi-Strauss : « opération irréversible (la destruction de la victime) afin de déclencher sur un autre plan une opération également irréversible (l'octroi de la grâce divine) dont la nécessité résulte de la mise en communication préalable de deux « récipients qui ne sont pas au même niveau ». L'avance résulte donc du « déficit » créé en leur faveur par les personnages maléfiques, et que les forces occultes sollicitées se doivent de combler par l'octroi d'une partie de leurs Pouvoirs. La tactique des personnages bénéfiques consistera donc à faire perdre à la Secte son avance en l'obligeant à utiliser de plus en plus largement son crédit (c'est-à-dire à faire des coups « chers », exemple : appel à l'Ange de la Mort) jusqu'à ce qu'elle se trouve vis-à-vis du Mal dans

une situation débitrice qui signifiera automatiquement alors sa disparition compensatoire. Le jeu est donc des plus dangereux puisque la puissance des Forces sollicitées peut, d'un côté comme de l'autre, se retourner en cas d'échec contre l'équipe qui l'utilise, et la détruire. Ce qui se trame vraiment se situe bien au-delà des joueurs eux-mêmes, quelles que soient leur ruse et leur habileté.
De manichéiste au niveau des personnages, l'opposition devient, en ce qui concerne les Forces en présence, nettement différente : les diverses figures maléfiques (bouc, homme à cheval), les maléfices (brouillard, araignée), l'hypnotisme, se donnent toujours comme liés à la Nature, alors que les héros bénéfiques au contraire, ne tirent leur force que des symboles (crucifix) et de l'Ecriture, donc d'éléments culturels. Il s'agit bien d'une opposition Nature/Culture, même si les figures maléfiques apparaissent comme le produit d'une prolifération perverse, forme aberrante de l'exubérance naturelle.
Toute la subtilité borgésienne du scénario de Matheson est parfaitement préservée par le travail de Fisher, dont la « neutralité » exerce une double action sur le manichéisme fondateur : le maintenir, l'annuler. — P. K.

Matthew Hopkins, Witchfinder General (Le Grand Inquisiteur). Film de Michael Reeves, avec Vincent Price, Ian Ogilvy, Rupert Davies, Patrick Wymark.
Le film est simple, et sans autre prétention que de nous faire suivre, en toute linéarité, la piste d'une vengeance, elle-même contrecoup d'une suite de persécutions. Celles-ci sont le fait d'un inquisiteur, chrétien évidemment, personnage qui (précautionnisme ou raffinement ?), est aussi chargé en tant qu'individu qu'il l'est peu en tant qu'homme d'Eglise. Le film vaut par sa neutre description de violences précises et circulaires (quoi que vous fassiez, « coupable » ou « innocent », il ne peut en résulter que la mort), violences que séparent ou relient quelques espaces blancs comme de longues chevauchées (ici avantagés temporellement du fait que ce n'est pas à eux que la censure a touché).
Au-delà de sa minceur, le film vaut par son esprit ou schéma : cet esprit de clôture absolue qui l'enferme lui-même dans le cercle où chaque personnage s'enferme. Pessimisme ou Négation sur lesquels la fin du film raffine : car celle-ci est faite sur une « coupe » qui intervient juste à temps pour briser, précisément, la clôture de la proche vengeance (dont nous sommes donc, comme le héros, frustrés), tout en dessinant le cercle, ultimement pressenti, d'une autre et plus effroyable clôture, enfermant aussi, et plus encore, les victimes. Bien joué (et il s'en fallait de quelques images de plus ou de moins pour que précisément, rien ne jouât) : car, pour cette seule scène arrêtée entre les cercles d'enfers parallèles, il peut être bon de voir ce film. Et il faut le voir si l'on veut pouvoir réfléchir à tout ce qu'on pourrait faire si l'on en suivait et perfectionnait le principe qui consiste à faire une heure et demie de vide pour donner tout son sens à quelques secondes de plein. — M. D.

2 films hongrois

Sziget a szarazföldön (La Dame de Constantinople). Film en noir de Elek Judit, avec Kiss Manyi. Voir « L'insaisissable cinéma hongrois », n° 212, p. 46, et « 58 nouveaux films, n° 213, p. 15.

Szevasz, Vera ! (A propos de Véra). Film en noir de Hersko Janos, avec Nemenyi Maria, Balint Tamas, Horvath Teri, Mensaros Laszlo.
Le film rejoint, recoupe, ou prolonge une veine majeure du cinéma hongrois (voir « Cahiers » 210) : l'exploration en douceur réaliste de quelques couches, plus ou moins étalées dans le temps, d'idées, de choses et de gens. « Vera » prend ainsi le relais de l' « Age des illusions », de Istvan Szabo et de « Remous » de Istvan Gaal, bien qu'il soit sans doute inférieur au premier et peut-être (ou peut-être pas) au second. A noter aussi qu'un autre de ses axes se trouve recouper celui des films de Marta Meszaros, outre que la Véra d'ici, actrice et personnage, a quelques points communs avec la Cati de l'autre.
Le thème, trame ou prétexte consiste à explorer, à propos ou à partir de Véra, une certaine liberté, et aussi vacuité, mais aussi disponibilité de la jeunesse d'aujourd'hui (à travers ses tonalités hongroises), en opposition ou relation avec les espoirs ou (et) désespoirs, les uns et les autres radicaux, des générations perdues qui la précédèrent. Voir les références aux guerres, déportations et asservissements divers — dont l'une nous ramène tout droit aux « Vertes Années » de Istvan Gaal (ou au « Ah ! ça ira » de Miklos Jancso ?) sauf qu'à l'inverse de ceux-là, c'est à travers le poids des vies de maintenant qu'on sent, dans celui-ci, ce que purent être le poids des événements. — M D.

1 film autrichien

Das Liebeskarrusel (Belles d'un soir). Film de Alfred Weidenmann, Rolf Thiele, Axel von Ambesser, avec Catherine Deneuve, Anita Ekberg, Curd Jurgens, Nadja Tiller, Gert Fröbe, Heinz Rühmann.

1 film canadien

Le Viol d'une jeune fille douce. Film de Gilles Carles, avec Andrée Lachapelle, Jacques Cohen, Daniel Pilon. Voir « 58 nouveaux films », n° 213, p. 9.

1 film irlandais

Rocky Road to Dublin. Film en noir de Peter Lennon. Voir « C'est la révolution ! », n° 202, p. 61.

1 film japonais

Les Six épouses de Ch'ing. Film en scope de Wakamatsu Koji, avec Itami Juzo, Mayama Tomoko, Asari Ruriko.
Alternance de scènes guerrières et érotico-cruelles où n'est esquissé, dans le cadre d'une esthétique de non-montage, aucun effort de mise en scène. A peine une faible tentative de re-présentation avec ce perpétuel œil en trop qui rend tout au plus bizarres certaines scènes. Mais les surprises qui auraient pu se glisser dans un tel refus de manipuler cet exotisme ne sont pas produites, tant le cinéaste a reculé devant l'Histoire à retrouver et le film à faire, s'enfermant dans un cadre que la caméra se hasarde à traverser à deux ou trois moments de pure virtuosité qui nous montrent seulement qu'il ne suffit pas de faire pivoter les décors pour que les significations basculent. — J.-P. O.

1 film yougoslave

Quand je serai mort et livide. Film en noir de Zivojin Pavlovic, avec Dragan Nikolic, Ruzica Sokic, Neda Spasojevic, Severin Bijelic. Voir « 58 nouveaux films », n° 213, p. 17.

Ces notes ont été rédigées par Dominique Aboukir, Jean-Louis Comolli, Serge Daney, Michel Delahaye, Pascal Kané, Jean Narboni, Jean-Pierre Oudart et Jacques Rivette.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 12 % ne se cumulent pas.**
Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F** et **6 F** - Anciens numéros spéciaux (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (63, avenue des Champs-Elysées, Paris-8ᵉ, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6ᵉ, 033 73-02). **Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés** : demander la liste de snuméros épuisés en écrivant à nos bureaux. **Tables des matières** : Nos 1 à 50, **épuisée** ; Nos 51 à 100, **épuisée** ; Nos 101 à 159, **12 F.**
Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats au **CAHIERS DU CINEMA, 63, avenue des Champs-Elysées, Paris-8ᵉ, tél. 359 01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.
En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19ᵉ - Le directeur de la publication : Frank Tenot

PRINTED IN FRANCE

